

RUBENS



REMEK-DJELA U VELIKOM FORMATU

RUBENS

108 reprodukcija

Izbor i uvod:

Keith Roberts

Rubensov golem opus inspirirao je isto tako opsežnu literaturu o njegovoj umjetnosti. U izdanju poput ovoga fusnote neće biti potrebne; no, u isto vrijeme bih vas odveo na krivi put i ne bi od mene bilo plemenito, kad ne bih jasno dao na znanje da ovaj tekst, ma kako on bio općenit, još mnogo duguje raznim studijama o Rubensu kojih su autori Svetlana Alpers, Ludwig Burchard, Jennifer Fletcher, E. Haverkamp Begemann, Julius S. Held, Michael Jaffé, Ruth Saunders Magurn, Gregory Martin, J. Rupert Martin, Oliver Millar, Hans Vlieghe i Johannes Wilde. Pogreške su moje. Rubensova pisma citirana su (u prijevodu) iz izbora priloženog publikaciji »Rubens« Jacoba Burckhardta (Complete Edition, Phaidon Press, 1950), a vrlo korisne bilješke uz ta pisma napisao je H. Gerson. U bilješkama uz crteže »Held«, iza koje slijedi broj, odnosi se na katalošku obradu u knjizi »Rubens: Odabrani crteži«, za koju je Uvod i Kritički katalog napisao Julius S. Held (Phaidon Press, 1959); to je djelo neprocjenjive vrijednosti na koje sam se oslonio u velikoj mjeri. Htio bih zahvaliti na pomoći i Gay Norton i Clovisu Whitfieldu.

Autor i izdavači su zahvalni svim muzejskim upravama i privatnim vlasnicima koji su dopustili da se djela u njihovu vlasništvu reproduciraju. Djela iz Royal Collection reproducirana su dobrohotnošću Njezina veličanstva kraljice.

K. R.

Rubens

First published 1977

© 1977 by Phaidon Press Limited, Oxford
under the title: DUTCH & FLEMISH PAINTING
All rights reserved

Prvo hrvatsko izdanje 1978

© by Grafički zavod Hrvatske, Zagreb

Za izdavača: Viktor Kipčić

Urednik: Zdenko Uzorinac

Preveo s engleskog: prof. Janko Paravić

No part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system or transmitted in any
form or by any means, electronic, mechanical,
photocopying, recording or otherwise, without the prior
permission of the copyright owner

Printed in Yugoslavia

RUBENS



REPRODUKCIJA UZ TEKST



TEKST UZ REPRODUKCIJU

Za razliku od mnogih velikih majstora kojima se danas divimo — kao što su Piero della Francesca, Caravaggio, Vermeer, Constable, van Gogh — Rubens je doživio golem osobni uspjeh tokom zrelih godina svog stvaralaštva. Njegov visok položaj u povijesti evropskog slikarstva je čvrst, i taj je ugled zadržao sve od doba kada je živio. Nije bilo vremenskog razdoblja u kojem se nisu divili nekom vidu njegove umjetnosti. Bezbrojnim umjetnicima, kakvi su bili Watteau, Gainsborough, Reynolds, Lawrence, Géricault, Delacroix i Renoir, Rubens je bio izvor stvarne inspiracije. Međutim, neki sumnjaju da on ipak nije bio doista tako popularan u javnosti, kao što su to danas na primjer Michelangelo ili van Gogh. Izdavači vrlo dobro znaju da se knjige o Rubensu ne prodaju lako!

Obično umjetnost slavnih majstora iz prošlosti opisuju kao »vječnu«, i mnoga djela u kojima je Rubens prikazao veličanstvene vizuelne apstrakcije na idealiziran i retoričan način kao da posebno dobro odgovaraju tom opisu. No, opasno je upotrijebiti taj atribut, budući da on vrlo lako implicira da se radi o nekakvoj grandioznoj umjetnosti koja se oslobodila okova što su joj nametnuli školovanje, talent i okolnosti. To bi najmanje vrijedilo za Rubensovo djelo. Bio je nadasve uspješan ne zato što je stvorio vrstu slikarstva za koju su on i njegove mecene mislili da će trajati 400 godina, nego zato što su njegova djela nedvojbeno udovoljavala zahtjevima bogatih naručilaca u prva četiri desetljeća sedamnaestog stoljeća.

No, njihove potrebe nisu i naše. Slike s temama iz klasičnih mitova ili o mučeništvu svetaca ne zauzimaju više visoko mjesto na našoj ljestvici estetskog prvenstva, a iz toga slijedi da gledamo Rubensa iz posve drugog ugla i često vidimo samo jedan aspekt. Početkom 1843. godine Hans Christian Andersen bio je u Bruxellesu i posjetio Galeriju da vidi zbirku Rubensovih slika. — Ne sviđa mi se Rubens — napisao je u svom dnevniku. — Vrlo su mi dosadne te debele, plavokose žene grubih lica i obijeljenih pletenica. — Sviđale nam se one ili ne, upravo te debele plavuše padaju nam na um kada se spomene Rubensovo ime; to je postala opća asocijacija. »Kile što ih je namaknula posljednjih godina, nisu je učinile privlačno putenom; previše je kruta da bi bila rubensovski tip žene.« Tako je pisala Pauline Kael, filmska kritičarka »New Yorker«-a, o Elizabeth Taylor u »Zee and Company«.

Taj naglasak je shvatljiv, ali u osnovi vodi u zabludu. Rubensova karijera i slava ne temelje se primarno na majstorskom prikazu ženskih aktova, kao ni na pejzažima i skicama u ulju kojima se mi danas toliko divimo. Stvarni problem s kojim se susrećemo ako ocjenjujemo Rubensa prema onome što se nama sviđa — a to je samo srazmjerno malen dio njegova djela — jest činjenica da nam možda neće uspjeti shvatiti bit njegove karijere i njegova genija koji su tako nerazmrsivo međusobno povezani. Njegova karijera utrla je put njegovu geniju koji je djelomice bio posvećen toj karijeri. Rubens je bio pronicava, praktična i optimistična duha, s nadasve velikim

smislom za organizaciju; imao je sve kvalitete koje nas je romantični mit o umjetničkom geniju pogrešno učio da preziremo u umjetnosti. Sebe nije prikazivao (slike 19 i 64) kao slikara koji radi, nego kao otmjena gospodina; službeno je bio zaposlen kao diplomat, te je uživao puno povjerenje utjecajnih ličnosti crkvene i državne vlasti. Snazi njegove mašte i vedroj slobodi njegova slikarstva još se uvelike možemo diviti, ali ključni aspekt njegova djela nije sloboda, nego moć: moć nad predodžbom, maštom i mislima gledaoca kroz predodžbu, te moć nad velikim ateljeom u kojem je mogao stvoriti, a često i kopirati tu predodžbu.

Već smo se navikli na predodžbu o umjetnicima kako se bore za priznanje u potkrovljima boemskog Pariza. Rubens je kao dijete bio paž u kući jednog plemića, i tamo je naučio kako da se upozna s prolazima moći i mislima tih utjecajnih bića što su se uvijek nalazila u raskošnim odajama duž tih putova obilja i slave. On je postao ono što bismo danas nazvali »likom Establishmenta«, zato što je njegova umjetnost odgovarala Establishmentu i zato što se iza te umjetnosti nalazio čovjek koji je bio potpuno u skladu s načinom mišljenja Establishmenta o životu, politici, religiji i umjetnosti. Bitno je da je čitava službena strana Rubensove karijere, stvaranje često vrlo velikih oltarskih slika (slike 5, 22 i 84), historijskih platna (slika 46), alegorija (slika 72) te golemih dekorativnih radova, koje često podnosimo gotovo samo kroz medije crteža i skica u ulju (slike 23, 48, 68 i 85) — da je to bilo upravo ono što je razotkrilo bit njegova genija. Kada je u pismu, u

rujnu 1621., napisao (aludirajući na svoju spremnost da za engleskog kralja Jamesa I izradi dekoracije u palači Whitehall) da je »moj talent takav da nijedno djelo, ma kako ono bilo golemo po površini ili raznoliko po sadržaju, nije nikada nadmašilo moju hrabrost«, u tom hvalisanju bilo je i mnogo istine. Peter Paul Rubens povezao je, možda bolje nego i jedan drugi majstor, svu snagu velike umjetničke ličnosti sa svom efikasnošću velike organizacije.

Rodio se skoro sigurno 28. lipnja 1577, u Siegenu, u Vestfaliji. Njegov otac, Jan Rubens, bio je pravnik i gradski vijećnik iz Antwerpena, kamo se njegova majka, tada već udovica, vratila oko 1588. Mladi Rubens je kratko vrijeme služio kao paž u katoličkoj, prošpanjolskoj kući Marguerite de Ligne u Oudenardeu; bila je to okolina u kojoj su se zacijelo naglašavale finesse etikete. Najveći dio devedesetih godina šesnaestog stoljeća provodi u učenju u ateljeima trojice predstavnika rimskog manirizma u sjevernoj Evropi. Rubens je bio učenik Tobiasa van Haechta (Verhaechta) 1591, Adama van Noorta prije 1594, te Otta van Veena 1596. 1598 primljen je kao majstor u antverpenski slikarski ceh sv. Luke, a iduće godine radio je kao asistent van Veena u izradi pejzaža za »Trijumfalni ulazak« nadvojvode Alberta i infantkinje Izabele u Antwerpen. Tako se već s dvadeset i dvije godine upoznao s prirodom aristokratskog života, slikarskim tehnikama, organizacijom velikog ateljea, te s umjetničkim djelima didaktičkog karaktera. Sva ta iskustva bit će važna za njegov budući razvoj. Zatim odlazi u Italiju. Sve do polovine devetnaestog

stoljeća Italija je bila za sve ambiciozne umjetnike ono što će Pariz postati i ostati do 1939 i ono što je New York donekle danas: i središte hodočašćenja i mjesto učenja koje je objedinjavalo bit umjetnosti, premda se to moglo lakše osjetiti nego izraziti riječima. Glavni gradovi koje je u Italiji svakako trebalo posjetiti bili su, naravno Venecija, Firenca i Rim. Za flamanskog slikara i pisca Carela van Mander (1548—1606) Rim je bio »grad u koji će put slikara odvesti prije nego u druga mjesta, zato što je on prijestolnica Picturinih (tj. slikarskih) škola.« Više od ijednog drugog grada Rim je sa svojim ruševinama i veličanstvenim freskama Michelangela i Rafaela bio simbol kontinuiteta, most između svijeta antike i svijeta suvremene umjetnosti. Slikarstvo je bilo još pod velikim utjecajem pravila o idealnom obliku što su ih stvorili Grci, a Rimljani preuzeli u kipovima što su ih često pronalazili u ruševinama papinskog grada. Rubens je bio izvrсни poznavalac i ljubitelj antičke umjetnosti i fascinirali su ga najskromniji vidovi života drevnog Rima; skupljao je rimske skulpture (što ćemo vidjeti kasnije iz njegove korespondencije sa sir Dudleyjem Carletonom) i koristio njihove oblike u svojim slikama. Izradio je mnoge crteže slavni kipova kao što su »Belvederski torzo« i »Heraklo Farnese« (slika 43). Za Rubensa, kao i za mnoge druge umjetnike i intelektualce, starorimska umjetnost bila je isto tako važna kao i djelo Michelangela koji je umro tek 1564: i jedno i drugo bili su važni aspekti centralne jezgre umjetničke mudrosti, neprekidno obogaćivane, kontinuirane tradicije koja je diktirala norme prema kojima su se ocjenjivala nova djela.

Danas ne samo da je ta klasična tradicija doživjela slom, nego je s njom propao i onaj element jednodušnosti koji je povezivao umjetnika i mecenu, teoretičara i gledaoca na način koji se sada čini, ako uopće i postoji (npr. u Sovjetskom Savezu), poput urote uperene protiv umjetnosti. Nismo više naučeni razmišljati o dobroj umjetnosti koja je usko povezana s aspiracijama društva; da bismo u smislu dvadesetog stoljeća shvatili položaj Rubensa ili, štaviše, Velázqueza, Berninija ili Tizijana, moramo se obratiti popularnoj umjetnosti, naročito filmskoj, gdje se pritisak očekivanja publike može uravnotežiti novitetom i invencijom režisera. Uspjeh popularne filmske umjetnosti — uzmimo filmove Johna Forda, Franka Capre, Alfreda Hitchcocka — ovisi o održavanju ravnoteže između očekivanja — gledaoci žele da konjica stigne potkraj filma, da djevojka ne posluša dobar savjet i da ode sama u praznu kuću — i iznenađenja, koje nije spoj potpuno novih koncepcija, već skup stilistički svježih varijacija na prihvaćene formule. I Rubensova karijera bila je djelomice povezana baš s tim problemom: razvojem osobnog stila koji je još bio očito dio velike renesansne tradicije. Bio je uspješan baš zato što je mogao potpuno zadovoljiti očekivanja svojih kraljevskih mecena, za koje je vizuelna propaganda bio instrument vlasti, te reformirane katoličke crkve koja je bila sretna što je mogla iskoristiti umjetnička djela da učvrsti snagu doktrine. »Iskrucavanje u Marseilleu« (slika 46) odražava raskoš svečanog čina koji se odvija bez zastoja; »Sudnji dan« (slika 39) je kataklizma tisućljetnih razmjera.

Osam godina što ih je Rubens proveo u Italiji bile su ključne za njegov umjetnički razvoj zato što su mu omogućile da u tančine prostudira mnoge glavne izvore suvremene umjetnosti. Otputovao je u Italiju u proljeće 1600. U lipnju je bio u Veneciji gdje je vjerojatno upoznao Vincenza Gonzagu, vojvodu od Mantove, koji ga je imenovao dvorskim slikarom, i taj je položaj zadržao do povratka u Antwerpen 1608. Vojvoda je 1601. poslao Rubensa u Rim da kopira slike, dok je 1602 radio u Mantovi i Veroni. U ožujku 1603 pratio je (kao izvanredni izaslanik) delegaciju koja je nosila skupe vojvodine poklone na dvor Filipa III u Španiju.

Delegacija je napokon stigla u Valladolid 13. svibnja, ali je cijeli dvor otputovao na lov. Darovi su napokon bili izručeni polovinom srpnja: svečana kočija i šest konja za kralja, te slike i druge umjetnička djela za moćnog kancelara, vojvodu od Lerme. Lerma je doista bio toliko impresioniran Rubensom da se propitao, bi li mladi slikar bio spreman stupiti u španjolsku kraljevsku službu. Predstavnik vojvode od Mantove na španjolskom dvoru, Annibale Iberty, odbio je ponudu, ali je stavio Rubensa na raspolaganje vojvodi od Lerme za vrijeme posjeta kojeg su produžili tako da je Rubens mogao naslikati nekoliko djela za kancelara.

Najvažnije djelo iz tog doba je nesumnjivo portret, u prirodnoj veličini, vojvode od Lerme na konju (slika 1) koji je sada u muzeju Prado u Madridu.

Taj je portret naslikan u jesen 1603. te utemeljio nov, dinamičniji uzorak portretiranja na konju. Do tada su konj i jahač bili prikazivani u profilu, kao na Tizianovoj slici »Karlo V u bitki kod Mühlberga« (1548) koju je Rubens vidio u španjolskoj kraljevskoj zbirci i djelomično kopirao. Na novom portretu vojvoda od Lerme prikazan je do pola u oklopu, te kao da se upravo sprema odjahati, iz slike; takav pojam kontakta s gledaocem bi Tizianu bio isto tako nezamisliv kao što je bio koristan Rubensu, koji je toliko učinio za oblikovanje stila poznatog kao barok s naglaskom na dramatičnosti i uvjerljivom iluzionizmu. Lermin portret već otkriva mnoge originalne crte Rubensove umjetnosti: velik po formatu i vrlo dobro komponiran, taj portret spaja osjećaj životnog pokreta i dostojanstvene poze. Poznato je da je portretiranje na konju u prirodnoj veličini umjetnički zadatak koji teško polazi za rukom; nije polazio za rukom ni Rembrandtu; no, Rubens je instiktivno shvatio njegovu bit. Konj ne smije ni u kojem slučaju zasjeniti jahača. Rubens je riješio taj problem pokazavši dobar dio Lermine lika i usredotočivši vizuelnu pažnju na ruku s palicom koja, ocrtana prema svjetlu, vodi od ruke, koja drži simbol zapovjedništva, gore prema glavi. Ta koncepcija nije baš bila posve nova, te se sigurno i previše podudara s El Grecovim »Sv. Martinom«, koji je bio tek nedavno završen i postojao u nekoliko verzija, u to vrijeme sve u Španiji, sa sličnom pozom gdje donji dio pozadine koja zauzima slično mjesto u odnosu na ljudski lik.

Lerma je bio vrlo zadovoljan tim portretom i njegova

veza s Rubensom nastavlja se dugo nakon slikareva odlaska iz Španije. Otprilike 1612—13 Rubens slika slavnu seriju apostola za vojvodu; jedna od njih, »Sv. Simon«, prikazana je i ovdje br. (18). Jedan od Rubensovih zadataka prilikom posjeta Španiji bio je da naslika nekoliko dvorskih ljepotica za zbirku vojvode od Mantove. Osim toga, bilo mu je predloženo da se vrati u Italiju preko Pariza gdje bi mogao naslikati još nekoliko ljepotica. Rubens je prigovorio toj narudžbi navodeći da je to ispod njegova dostojanstva. To je prvi primjer njegova osjećaja vlastite vrijednosti i razvoja vlastite karijere, kojem je Rubens uvijek posvećivao veliku pažnju. Bio je ambiciozan i znao je, baš kao što je to vjerojatno znao i vojvoda od Mantove, da se portretiranje još smatralo donekle inferiornom granom slikarstva, manje estetske vrijednosti od biblijskih i mitoloških tema.

U isto vrijeme Rubens je bio previše lukav da bi bio potpuno nepopustljiv. Nastavio je slikati portrete, i nekoliko portreta iz vremena provedenog u Italiji posebno su impresivni. »Markiza Brigida Spinola-Doria« (slika 4) nije, na žalost, sačuvana u punoj veličini, ali su slikareve namjere očuvane u živahnoj skici (slika 3) koja pokazuje jasnije od skraćenog originala kako je strma perspektiva arhitektonske pozadine pomogla da se lik pomakne bliže gledaocu. Gotovo nesnosno autokratski karakter lika, koji mnogo duguje portretima kasnih manirista kao što su Paourbus, Pantoja i van Veen, ublažen je vitalnošću blagog dodira kista koji oživljava svaki nabor i sjaj bijele satenske haljine, te toplinom i ljudskošću markizina izraza. Ti

portreti, tako važni za razvoj mladog van Dycka kada je i on došao u Italiju 1621, ne mogu se odvojiti od ostatka Rubensovih djela, što se lako može naglasiti uspoređujući markizin portret s likom sv. Domitille na oltarskoj slici (završenoj do lipnja 1607, sada u Grenobleu) namijenjenu za Chiesa Nuova u Rimu. Postoji paralelna veza između tog lika i njegovog smještavanja uz građevinu koja je prikazana u strmoj perspektivi.

Rubens se vratio u Mantovu 1604. Od 1606. do 1608. bio je u Rimu, odakle je 1607. posjetio Genovu. Neki podaci pokazuju da vojvoda od Mantove nije bio spreman iskoristiti umjetnika u potpunosti, zato što još u veljači 1608. nije bilo nijednog većeg Rubensova djela u vojvodinoj galeriji, a jedna slika (o kojoj će opširnije biti govora kasnije), koju je slikar ponudio, bila je odbijena zbog cijene (»Vrlo smo oprezni u pogledu troškova.«). Jedna od posljedica odnosa, koji vjerojatno nikada nije bio posebno ugodan, bilo je Rubensovo sve češće odlazanje iz Mantove; sve više vremena provodio je u Rimu, gdje je sklapao prijateljstva, upoznavao važne mecene i nalazio unosni posao.

Za razliku od većine stranaca koji su posjećivali Italiju, Rubens je mogao, za vrijeme svog boravka u Italiji, konkurirati Talijanima na njihovoj razini, osiguravši sebi važnu seriju narudžbi slika velika formata. Najznačajnija narudžba, kojom se Rubens nadasve ponosio, ali koja mu je zadala mnogo muke, bila je velika slika za glavni oltar novo izgrađene

rimске crkve Santa Maria in Vallicella, inače poznate kao Chiesa Nuova. Tema slike bio je sv. Grgur okružen svecima čije se relikvije čuvaju u crkvi, a dovršena je lipnja 1607. No, nastala je komplikacija koju Rubens nije predvidio. U pismu od 2. veljače 1608 Rubens objašnjava Annibaleu Chieppiu, savjetniku vojvode od Mantove:

» . . . Moja slika za glavni oltar Chiesa Nuove je nadasve dobro uspjela i naišla na najveće odobravanje, ne samo crkvenih otaca, nego i — a to je vrlo neobično — svih drugih koji su je vidjeli, ali svjetlo iznad oltara je tako bijedno da se likovi jedva razabiru, pa nije ni moguće diviti se izvanrednim bojama i finoći glava i odjeće, vjerno prikazanih koje su, kako se svi slažu, vrlo dobro i ispale . . .«

Rubens dalje navodi da ne bi »otkrivao« sliku ako se ne bude vidjela onako kako je najbolje i tako ugrozila njegov ugled ali da mu crkveni oci ne dopuštaju da je makne dok ne obeća da će naslikati zamjenu »na kamenu ili nekom drugom materijalu koji će upiti boje, tako da neće primati sjaj tog perverznog svjetla«. Umjetnik zatim nastavlja nabrajati uvjerljive razloge zašto bi vojvoda trebao kupiti tu oltarsku sliku za istu cijenu koju su i oci pristali da plate. Naveo sam opširniji citat iz tog pisma, zato što ono prilično jasno otkriva Rubensov osjećaj ponosa i brzinu kojom je obrtao situaciju u svoju korist. Zacijelo je trebalo hrabrosti pokušati prodati svom poslodavcu odbijen rad koji je naslikao

dok je bio u njegovoj službi! Kako smo već vidjeli, vojvoda od Mantove odbio je ponudu zbog cijene. Rubens je naslikao drugu sliku, te je iskoristio tu priliku da proširi svoj original, ponešto pretrpanu kompoziciju, u tri odvojne slike, prostorno povezane podešavanjima perspektive unutar kompozicija. Centralno platno, iznad oltara, sada je prikazivalo lik Madonne della Vallicella, čije je uklapanje u bilo koju od kompozicija bilo dio narudžbe (slika 5).

U jesen 1608 Rubens je doznao da mu je majka ozbiljno bolesna. Odmah se uputio u Antwerpen u koji je stigao nešto prije Božića. Nikada nije zaboravio godine provedene u Italiji. Talijanski mu je bio najmiliji jezik kad je pisao pisma (osim bliskim prijateljima, kada je obično pisao ili flamanski ili francuski), pa je nastavio i dalje duboko poštovati talijansku umjetnost i raditi pod njezinim utjecajem sve do kraja života. Iz jednog pisma iz 1610. saznajemo da je čeznuo za povratkom, ali vratio se nije nikada.

Četiri-pet godina nakon povratka u Antwerpen bio je zacijelo prezaposlen da bi ponovno razmišljao o velikom putovanju. U lipnju 1609. postaje članom antverpenskog ceha romanista; 1613—14 imenovan je za starješinu. Vremena su bila dobra za ambicioznog figurativnog slikara. U dugoj i ogorčenoj borbi između Španjolskog carstva i Sjevernih provincija koje su se odcijepile od Nizozemske, kojom je vladala Španija, postignut je 1609 nekakav

sporazum sklapanjem dvanaestogodišnjeg primirja. To je potaklo oživljavanje trgovine u antverpenskoj luci i odmah stvorilo povoljniju klimu za narudžbe umjetničkih djela, naročito oltarskih slika za katoličke crkve.

Sa smislom za dobru organizaciju i uz dobre veze Rubens je bio u vrlo dobrom položaju da osigura sebi najbolje narudžbe. 1609 imenovan je za dvorskog slikara namjesnika Nizozemske, nadvojvode Alberta (1559—1621), šestog sina cara Maksimilijana II i njegove žene, infanktinje Izabele (1566—1633), kćerke Filipa II, španjolskog kralja. Odmah nakon svog povratka iz Italije Rubens se zacijelo prihvatio 1611 mogao je napisati da ne može više primiti ni jednog učenika jer ih je odbio već više od stotinu. Ako je i pretjerao, ta brojka daje naslutiti veliku uređenja dobro organiziranog ateljea; već u svibnju uspješnu djelatnost, a već sama količina velikih slika što su izlazile iz njegove radionice sigurno govori o donekle »tvorničkom« postupku. Kasnije, kao što ćemo vidjeti, Rubens je posve iskreno priznao jednom potencijalnom kupcu da slike može izraditi potpuno sam, ili ih mogu izraditi njegovi pomoćnici, ili svi zajedno, te da će se prema tome i cijena mijenjati.

3. listopada 1609. Rubens se ženi Izabelom Brant (1591—1626), i to vjenčanje je ovjekovječeno u prekrasnom dvostrukom portretu, sada u Münchenu

(slika 19). Kao i u mnogim ranijim Rubensovim djelima, kompozicija je vrlo kompatna, s likovima u relativno uskom prostoru blizu prednjeg plana slike. Oni ispunjavaju većinu kompozicije do rubova. Kako se moglo i očekivati, raspoloženje je mnogo intimnije nego na portretu talijanske markize (slika 4), ali umjetnik i ovdje posvećuje sličnu pažnju detaljima uzorka i tkanine. Raspored ruku i neki obrisi odjeće spojeni su u sistem krivulje koje daju čvrstinu kompoziciji. To je očit i prilično jednostavan primjer Rubensovih kompozicijskih metoda. Površinski detalji, texture odjeće, sjaj puti, konjska griva (slika 38), bljesak oklopa (slika 42), čak i povijuše grma kupine (slika 82) su svi podređeni naglašenom ritmu.

Taj ritam, koji je jedan od tajni Rubensove umjetnosti, još je očitiji na dvjema oltarskim slikama što ih je naslikao za antverpenske crkve između 1610 i 1614 (vidi slike 14, 20 i 22). Slika 22 je reprodukcija dotjerane skice u ulju koju je umjetnik vjerojatno podnio crkvenim vlastima prije stvarnog potpisivanja ugovora. Za »Skidanje s križa« ugovor je sklopljen u rujnu 1611. Slika, u svom završenom obliku, velika otprilike 4,20 × 3 m, prikazuje skidanje Kristova tijela s križa. Lik u crvenom, koji ga podupire, jest sv. Ivan Evanđelist; dolje lijevo su tri Marije. Okolina se ponovo jedva nazire: vidi se samo zid likova, poredanih u međusobno spojenu kompoziciju i povezanih širokim pokretima koji počinju na rukama pomoćnika na vrhu, prolaze klonulim tijelom Krista, te nestaju u ruci Marije Kleofine u donjem

lijevom kutu kompozicije.

Čak i danas, kada ta vrsta samosvjesne, retoričke religiozne umjetnosti nije više popularna, srazmjerno je lako vidjeti zašto je »Skidanje s križa« jedna od onih slika koje su proslavile Rubensovo ime. On je zamijenio slabe i zamršene konvencije kasne manirističke umjetnosti (koju su stanovnici Antwerpena i te kako dobro poznavali) spredodžbom koja je bila suvisla, lako razumljiva, bogata pokretom i kontrastima svjetla i sjene, te, sugestivnim prikazivanjem kose kože i draperije, izuzetno živa. Istovremeno su svi likovi idealizirani; Kristovo tijelo je tijelo mišićava atlete. To je lik autoritativan poput službene izjave i propun intenziteta lične vizije. Kao oltarska slika »Skidanje s križa« moglo je privući vjernike; kao umjetničko djelo moglo se dojmiti dobrog poznavaoa umjetnosti svojom snažnom kompozicijom i aluzijama na rimsku i talijansku renesansu. Opća kompozicija može se dovesti u vezu sa slikom istog sižea Danielea da Volterre u Rimu (S. Trinità dei Monti), dok se Kristovo tijelo temelji na grčevitom liku umirućeg Laokonta s rimske skupine u mramoru (također u Rimu), veličanstvene klasične predodžbe patosa, koju su kao takvu već svi priznavali od Michelangela nadalje. Štaviše, poza Nikodema, na ljestvama s desne strane, nastala je prema Laokontovom starijem sinu (desno u skupini). Mala je vjerojatnost da su Rubensovi suvremenici ulazili u crkvu i uzvikivali: — Ah, gledajte, to je Laokont! — Adaptacija slavnog izvora obično je djelovala, kako je to bilo i zamišljeno, podsvjesnije od toga. Važan je bio

pravi vizuelni ton; ukoliko je jedan od deset tisuća gledalaca i prepoznao vizuelni izvor, utoliko bolje.

Rubens je učvrstio svoj ugled drugim velikim djelima, posebno »Disputa« (1609—10; Crkva sv. Pavla, Antwerpen) i »Poklonstvo kraljeva« (1609—10; retuširano za vrijeme drugog posjeta Španiji 1628—9, sada u Pradu, Madrid). Nesumnjivo je da su mu obiteljske veze pomogle da sebi osigura važne narudžbe. Njegov tast, Jan Brant, bio je poznati pravnik i humanist, dok je njegov brat Philip (koji se oženio tetkom Izabele Brant) bio sekretar grada Antwerpena.

Bilo bi pogrešno kad bismo se zadržali samo na tim velikim Rubensovim bravuroznim slikama, premda su one često važne za razumijevanje njegova genija i ukusa njegovih kupaca. Bio je doista vrlo svestran, ne samo u profesionalnom smislu zato što se mogao iskazati u širokom rasponu sižea i naslikati ih u malom i velikom formatu; njega su doista iskreno zanimala sve vrste umjetnosti. To se već vrlo izrazito vidi iz onoga što ga je zanimalo za vrijeme boravka u Italiji. Kopirao je Tizianove portrete prilikom posjeta Španjolskoj (lijep portret u punoj veličini »Filip II« koji je Rubens, čini se, do kraja života zadržao u svom vlasništvu, sada je u Chatsworthu) i pravio skice likova sa stropa Sikstinske kapele. Divio se pompoznosti Veronesea i dramatičnosti Tintoretta (pogledajte sliku 6). Neobično ga je privlačio Correggio (»La Notte«,

sada u Dresdenu, utjecala je na »Rođenje Kristovo«, sada u Fermu), Giulio Romano i Rafael, čije »Preobraženje« je baroknim načinom prenio u vlastito »Preobraženje« 1604—5 (naslikao ga je za jednu crkvu u Mantovi, a danas se slika nalazi u galeriji u Nancyju). Kopirao je klasične kipove gdje god i kad god je mogao.

Ništa od toga ne začuđuje kad se zna ukus tog vremena i Rubensovo duboko divljenje za talijansku renesansu i rimsku skulpturu. On se također divio (i kopirao ih) djelima njemačkog umjetnika Adama Elsheimera (1578—1610), čije su nadasve dotjerane minijature bile u suprotnosti sa svim za što su se zalagali umjetnici Michelangela ili Rafaela. Bio je iskreno potresen kad je čuo za Elsheimerovu smrt koja ga je pogodila kao »gorak udarac . . . Doista, svi naši kolege bi morali nositi duboku crninu, jer se netko poput njega neće tako brzo roditi. Mislim da mu nema premca u njegovim malim likovima, pejzažima i u mnogim drugim sižeima.«

»Žalim«, piše on u istom pismu (14. siječanj 1611) Janu Faberu u Rim, »što nemamo ovdje uspomena od njega i bilo bi mi drago ako bi tu bakrenu ploču (sa slikom) s prikazom Bijega Bogorodice u Egipat, koju spominjaš, mogao kupiti netko od njegovih sunarodnjaka i donijeti je ovamo.« Rubens je sigurno poznavao kompoziciju te minijature jer ju je upotrijebio za svoju sliku malog formata »Bijeg svete obitelji u Egipat« (slika 12) na kojoj su na isti način

suprotstavljene dvije vrste svjetla: prirodno svjetlo koje se odražava u vodi i nadnaravna svjetlost koja izbija iz malog Isusa.

Rubens se uvelike divio i Caravaggiu (1571—1610) čiju su revolucionarnu i često grubu formu naturalizma konzervativni poznavaoци umjetnosti smatrali vrlo odbojnom. Rubens je čak uvjerio svog poslodavca, vojvodu od Mantove, da kupi »Smrt djevice« 1607, nakon što su je crkvene vlasti odbile kupiti zbog nedoličnosti. Nekoliko godina nakon toga Rubens je naslikao prekrasnu kopiju (sada u Ottawi) Caravaggiova »Polaganja u grob« (Vatikan).

Širina Rubensova ukusa i zanimanja može se izmjeriti još potpunije proučavanjem popisa njegove imovine, načinjenog nakon njegove smrti. U tom »inventaru« popisan je velik broj djela koja se pripisuju Tizianu, Tintoretu i Veroneseu, kao i tridesetak Rubensovih kopija Tiziana, među kojima i dva velika Bakanala (vidi sliku 81). Od njegovih djela, popis navodi nekoliko pejzaža i niz kasnih, često prilično intimnih figurativnih sižea za koje je — kako ćemo vidjeti kasnije — pozirala njegova druga žena, Helena Fourment (slike 91 i 92). Navedene su i dvije van Eyckove slike koje bi većina ljubitelja umjetnosti iz sedamnaestog stoljeća odbacili kao beznadno čudne i »gotske«; nekoliko djela flamanskih manirista; nekoliko slika Pietera Bruegela (uključujući i

prekrasnu »Smrt Bogorodice«, koja je sada u Upton Houseu); dvije Hedine mrtve prirode; jedna Porcellisova marina i sedamnaest djela Adriaena Brouwera (1606(?)—1638) koji se specijalizirao za žive prizore iz seljačkog života.

Nešto je zaista vrlo zanimljivo u vezi s Rubensom: usprkos svom karakteru, prirodi svoje karijere, pa čak i usprkos svojoj učenosti — znao je čitati i pisati latinski, te je bio autoritet za umjetnost i život antike — Rubens nije zastupao nikakav čvrsti teoretski stav o slikarstvu u vremenu koje je bilo vrlo sklono teoretiziranju o umjetnosti. Napisao je raspravu »O kopiranju kipova«, ali uvijek upozorava na oprez u korištenju antičkih kipova kao modela. Taj široki raspon interesa, koji bi kod manjih umetnika doveo do slabašnog eklekticizma, jedan je od istinskih izvora Rubensove umjetničke snage. Pogledajte, na primjer, »Otmicu Leukipovih kćeri« (slika 42), na kojoj su prikazani blizanci, Kastor i Poluks, kako otimaju dvije sestre, Febu i Hilairu, kćerke svećenika Leukipa. Kompozicija je ponovno konstruirana oko zida likova (i konja) koji ispunjavaju prednji plan i dosežu do rubova kompozicije. To je koncepcija u renesansnoj tradiciji i u vezi je s radovima i Leonarda da Vinci (1452—1519) i Michelangela (1475—1564). Tijesna povezanost likova konja i jahača podsjeća na Leonardovo izgubljeno remek-djelo »Bitka kod Anghiarija« koje je Rubens više puta kopirao (slika 34), dok položaj djevojke, već u zraku, nogu savijenih u koljenima, potječe još od Michelangelove

izgubljene »Lede« i ležećih kipova u Kapeli Medici, u Firenci.

Kao što će znati svatko tko je vidio originalnu sliku u Pinakoteci u Münchenu, »Otmica Leukipovih kćeri« je izvanredna kompozicija koja se doimlje i na udaljenosti od dvadesetak metara; izrazi lica više nisu jasni, detalji se gube, ali ritmička pokretljivost neprekinutih oblika još djeluje nadasve upečatljivo. Ta je slika kompozicijsko remek-djelo velikog formata koje doista služi na čast svojim uzvišenim izvorima. Ona je i potpuno neprirodna: raspored likova i konja postoji samo zato da bi se udovoljilo obliku, te pruža isti užitak kao dobro komponirano muzičko djelo. Isto vrijedi i za »Skidanje s križa« (slika 22), »Otmicu Sabinjanki« (slika 90) ili za »Bitku Amazonki« (slika 36).

Visoko razvijen osjećaj za pokretljivost i kontinuitet kompozicije, te za način kako se svi ti elementi moraju ispreplitati i biti povezani je Rubensova najveća umjetnička prednost. Upravo ona ga povezuje s velikom klasičnom tradicijom talijanskog slikarstva. No, kad bi to bilo sve, onda Rubens ne bi bio takav majstor kao što jest, jer on je obraćao posve istu pažnju obogaćivanju detalja, a upravo to toliko nadahnjuje životom majstorstvo njegovih kompozicija. Njegov »talijanski« osjećaj za kompoziciju i idealizaciju bio je uravnotežen posve »sjevernjačkom«

ljubavi prema točnom, realističnom detalju. Neobično je pazio na vizuelni izgled i u »Otmici Leukipovih kćeri« poklanja izuzetnu pažnju blještavilu oklopa, lelujavom sjaju satena, svjetlu u svilenkastoj plavoj kosi te, iznad svega, čulnoj puti Febe i Hilaire. Rubens izražava, majstorstvom kojemu možda uopće do danas nema premca, toplinu i žar puti, dodajući malo crvenila na zasjenjeni dio stražnjice da sugerira odsjaj crven tkanine, vješto koristeći ružičastu, žutu i vrlo svijetlo zelenu boju da bi istakao bitne dijelove na slici. Njegova vještina zadivljuje, a njegova privrženost toj nježnoj temi je i dirljiva i — budimo iskreni — raspaljuje čula. »Otmica Leukipovih kćeri« može se s pravom analizirati kao remek-djelo akademskog slikarstva, ali ono je i remek-djelo erotske umjetnosti. Takve slike su i »Venerina toaleta« (26), »Tri gracije« (77) i »Helena Fourment u krznenom ogrtaču« (92) na kojima je kao na današnjim »seksi« fotografijama, iskorišteno pikantno nizanje puti i krzna. Poput svih efektnih erotskih slika ona djeluje na maštu kao putokaz prema predstojećim čarima.

Prema normama polovine dvadesetog stoljeća Rubenove žene, svakako, prelaze normalnu težinu. One nisu samo u suprotnosti sa suvremenom predožbom o poželjnoj ženi, nego i s našim pojmovima ishrane. Preljub možda više nije takav grijeh kao što je nekada bio, ali u svijetu u kojem se neprekidno podsjećamo na milijune gladnih u Africi i Indiji, proždrljivost se još smatra vrlo odvratnom. No, riječ i u Rubensovu korist. Čak i danas

vrlo malo žena ima vitku liniju poput Brigitte Bardot. Svucite bilo koju skupinu žena koji obilaze dućane subotom ujutro u jednom od glavnih gradova Evrope, pa će efekt biti možda porazniji i »rubensovskiji« nego što ste sebi zamišljali. Nešto je, međutim, važnije: kad kažete »Mrzim Rubensove debele žene«, vi ih u mislima izdvajate iz slika i vidite ih kao stvarne likove u stvarnom svijetu; no, stupanj prividnosti što ga Rubens stvara svojim briljantnim slikanjem puti je prije svega umjetnička prividnost.

Ono što je doista značajno u likovima Febe i Hilaire u »Otmici Leukipovih kćeri« nisu njihova tijela, gledana kao ženska tijela u ovoj ili bilo kojoj drugoj situaciji, nego njihove poze u toj određenoj kompoziciji. Bila je to jedna od najvećih tajni talijanskih renesansnih umjetnika kojima se Rubens tako divio: razvoj poza koje su, zato što su formalno i umjetnički bile savršene, izražavale posebni osjećaj ili duševno raspoloženje koje će se pamtiti. Mislimo pri tom na Rafaelove Madone ili Michelangelovo »Stvaranje Adama« i mnoge druge likove sa stropa Sikstinske kapele koje je Rubens kopirao. Potpuno je irelevantno kako bi ti likovi mogli izgledati u drugim situacijama ili u životu.

Bio je to, dakako, retoričan stil, povezan sa starorimskim tradicijama verbalne retorike, pa moramo voditi računa o njezinim zakonitostima, kao što moramo poštovati pravila klasične opere. »Otmica Leukipovih kćeri«, »Iskrccavanje u Marseilleu« (slika 46) ili »Apoteoza vojvode od Buckingham«

podsjecaju na veličanstvene prizore u Verdijevim ili Wagnerovim operama u kojima je artificijelnost situacije preobražena i postala uvjerljivom poletnom emocionalnom snagom prekrasne muzike. No, »Otmica Leukipovih kćeri« je srazmjerno rana slika (nastala otprilike 1618), pa je način kojim je Rubens prikazao strah i očaj dviju djevojaka malo previše proučen, pomalo težak. Dvadesetak godina kasnije Rubens je naslikao sličnu temu u »Otmici Hipodamije« (slika 89). U toj interpretaciji (izvor koje je također Michelangelo) nema ni traga težine: to je remek-djelo staccato energije u legato pokretima s nijansama surovosti koja u ranijim slikama nije ni nagoviještena.

Međutim, »Otmica Hipodamije« je skica u ulju, dimenzija 26×40 cm, za razliku od $222 \times 208,5$ cm kod »Otmice Leukipovih kćeri«. Na toj maloj skici Rubensa je samo zanimalo uspostavljanje opće kompozicije i glavni koloristički akcenti. Slika je ipak puna poletnosti izvanredne studije u kojoj sama brzina tehnike, poput vulkana kreativnosti što provaljuje na slici, postaje i sama dio kompozicije. Nešto od te sputane sile mora nestati kad se koncepcija razradi u velikom formatu koji također pojačava puku artificijelnost kompozicije.

Rubens je savršeno dobro znao što radi. Znao je da se ni njegovi najsposobniji učenici, među koje se ubrajao i mladi van Dyck, ne mogu s njime mjeriti u vitalnosti njegovih poteza, ali je otvorio i uredio

veliku radionicu, zato što su mnoge važne mušterije naručivale djela velikog formata koja je trebalo brzo naslikati i za koja se korištenje pomoćnika priznavalo i dopuštalo. Rubens je i te kako bio svjestan »posljednjih rokova« poput današnjih urednika novina. Prvi od takvih poslova obuhvaća niz djela nastalih otprilike oko 1617, kada je Rubens radio skice u ulju i radne kartone u naravnoj veličini za seriju tapiserija s prikazom epizoda iz života rimskog konzula Decija Musa. Kartoni, koji su već u svibnju 1618 bili kod tkalaca, nestali su, ali velike pripreme slike, na kojima je uvelike surađivao van Dyck, sada su u zbirci Liechtensteina u Vaduzu.

Još je važnija bila narudžba za novu antverpensku crkvu Družbe Isusove, predvodnice protureformacije u Evropi i izvan evropskih granica. Vrlo skupa i raskošna crkva izgrađena je za šest godina. Bila je, kako ju je Rubens sam opisao, u klasicističkom stilu »koji slijedi pravila starih Grka i Rimljana, te slavi i uljepšava našu zemlju«. Klasično renesansno graditeljstvo bilo je još novina u sjevernoj Evropi. Stoga je isusovačka crkva, koju je vojvotkinja od Arundela (žena Rubensova mecene, vidi sliku 50) opisala Inigu Jonesu kao »fantastičnu«, zacijelo izgledala vrlo novo i suvremeno. Upravo je vapila za slikama koje je Rubens mogao stvarati. Prva djela za tu crkvu bila su dva golema platna, izložena naizmjenice, koja prikazuju »Čuda sv. Ignacija Lojole«, osnivača isusovačkog reda, te »Čuda sv. Franje Ksaverskog«, njegova prvog sljedbenika. Još su važnija bila platna, njih 39, što ih je trebalo usaditi u ravne stropove crkvenih lađa i galerija. Ugovor

je bio sklopljen 29. ožujka 1620, a u njemu se navodilo »da se gore spomenuti sr. Rubens obavezuje da će vlastitom rukom skicirati 39 slika u malom formatu (tj. skice u ulju, od kojih su mnoge sačuvane), te ih dati na izvedbu i dovršenje u velikom formatu van Dycku i nekoliko drugih učenika . . . »Isusovačka crkva bila je posvećena 12. rujna 1621; prema nekim podacima, čini se da su sve slike već bile dovršene do veljače. Tako je »Rubens & Co« izradila trideset devet slika za manje od godinu dana.

Na žalost, isusovačka crkva bila je gotovo sva uništena u požaru 1718. Preživjele su oltarske slike koje su sada u Beču. Premda su one uglavnom djelo Rubensovih pomoćnika, one otkrivaju novo shvaćanje atmosfere koje je Rubens počeo uvoditi u sva svoja djela. Te se slike ne ubrajaju među njegova najljepša ostvarenja, ali se njihova snaga ne može poreći. Sjećam se da sam ih vidio u Beču, jednog tamnog jesenskog popodneva i bez električne rasvjete, ali one su bile ipak dojmljive i bez električnog svjetla. Dvadesetih godina sedamnaestog stoljeća Rubens je počeo napuštati grubo, plastično modeliranje iz prethodnog desetljeća. Njegov kolorit postaje svjetliji i blaži.

Nadvojvoda Albert umro je 1621, i Rubens je sve više počeo uživati povjerenje njegove udovice, infantkinje Izabele, koja ga je slala u diplomatske misije. 1624 imenovala ga je svojim savjetnikom i posebnim izaslanikom i šalje ga na tajne pregovore radi

održavanja primirja između Španjolske Nizozemske i Ujedinjenih provincija. 1624 Rubens je napisao molbu da mu se dodijeli povelja o plemstvu koje je i dobio od španjolskog kralja Filipa IV.

Uspjeh njegovih radova za isusovačku crkvu sigurno se proučio po dvorovima sjeverne Evrope, tako da je majstor dobio još nekoliko sličnih narudžbi. U siječnju 1622 Rubens je prihvatio narudžbu za ciklus slika o životu Marije Medici, namijenjen za galeriju na prvom katu desnog krila palače Luxembourg u Parizu. Rubens je treći i posljednji put posjetio Pariz u veljači 1625 da nadzire postavljanje posljednjih slika. Bili su to uglavnom radovi njegovih učenika. Glavna tema tog ciklusa je »veličanstvena sudbina« francuske kraljice. Slike su alegorijske, onakve kakve bi se sviđale humanističkim krugovima sedamnaestog stoljeća. U mnoge prizore uvedeni su bogovi i boginje iz klasične mitologije. »Iskrucavanje Marije de Medici u Marseilleu« (slika 46) prikazuje kraljičin dolazak u Francusku nakon njenog vjenčanja (preko zastupnika) s Henrijem IV u Firenci, čin kojemu je i sam Rubens bio svjedokom. To je oduvijek bila najpopularnija slika iz tog ciklusa, djelomično zbog tri divne sirene pri dnu slike. Kopirali su ih i Delacroix i Cézanne.

Razdoblju od 1622—1625 pripadaju crteži za tapiserije koje ilustriraju teme iz života Konstantina Velikog. Bila je to narudžba koja je omogućila Rubensu da iskoristi svoje veliko znanje o svijetu klasike. No, u nastalim slikovnim predodžbama nema ničeg

arheološkog, bar ne u skicama u ulju. »Poraz i smrt Maksencija kod Mulvijeve mosta« (slika 37) otkriva finoću obrade teme i snagu kompozicije i osjećaja koja tu sliku svrstava među najljepša i najsnažnija Rubensova djela, premda je malena formata. Rubensova čovječnost i zdrav razum, inteligencija i otmjenost osjeća se tako snažno, bez obzira na to koji aspekt njegova života i rada promatrali, da nije nimalo teško zaboraviti one mračnije i tajanstvenije sile koje su se skrivale u njegovoj duši. To je, prije svega, srž njegove stvaralačke energije, toliko snažne i intenzivne da ponekad graniči s histerijom. To se ne nazire često na glađim površinama i teksturi završenih slika, ali zato proviruje iz šiljatih poteza perom i tintom na studijama i iz nekih skica u ulju (slike 15 i 88), i podrhtava, jedva sputana, u lancima likova koji se bore, padaju i nestaju, kao usisani u vrtlog, u »Bitki Amazonki« (slike 36 i 38) i u »Posljednjem sudu« (slika 39). Ta energija, koja se izražava u njegovoj kompoziciji i pokretu, stoji također iza raznolikosti, veličine i vlasti nad njegovim likovima.

Između 1625 i 1628 Rubens je izradio skice za sedamnaest tapiserija (što ih je naručila nadvojvotkinja Izabela) koje ilustriraju dogmu euharistije. Te su se tapiserije tkale za Samostan bosonogih karmelićanki u Madridu. Ovdje su prikazane reprodukcije dvaju crteža u ulju (slika 68 i 69), i one pokazuju — kako smo mogli i očekivati, s obzirom na važnu narudžbu iz umjetnikove zrele dobi — veliku virtuoznost obrade i majstorstvo kompozicije. U njima je također prisutan Rubensov

živ smisao za fantaziju, njegova ljubav prema slikovnoj domišljatosti. Glavna scena je prikazana na jednoj tapiseriji, prema konačnom obliku skice u ulju, trebala postati draperija unutar istkanog zastora.

Tu fiktivnu tapiseriju nose dva živahna kerubina koji po zamisli umjetnika pripadaju istom prostoru kao i gledalac. To je karakteristična barokna tehnika kojom se diže barijera (u ovom slučaju), »degradiranje« scene na tapiseriju unutar slikovnog prostora) koju može srušiti samo umjetnik, u ovom slučaju u vođenjem kerubina koji kao da provaljuju u naš prostor.

Sve od svog povratka 1608 Rubens je nastojao ojačati svoj utjecaj na antverpenski umjetnički svijet. Tako je osnovao i vlastitu bakrorezačku školu da bi plasirao svoja djela u inozemstvo i vlastitu bakrorezačku školu da bi svojim sunarodnjacima koji sebi nisu mogli priuštiti njegovu slike (slike 25 i 32 dolje). Rembrandt je, na primjer, znao za bakrorez Lucase Vorstermana (slika 25) prema slici »Skidanje s križa« i upotrijebio ga za osnovu vlastitog bakroreza iz 1633. Rubens je proizvodnju tih bakroreza shvatio vrlo ozbiljno, te je poput Dickensa i Bernarda Shawa bio zabrinut za autorska prava. 1619 je poduzeo i konkretne korake da zaštiti svoja autorska prava u Francuskoj, Španjolskoj Nizozemskoj i Ujedinjenim provincijama, da bi se zaštitio od ilegalnih imitacija. Parlament Ujedinjenih provincija odbio je njegov zahtjev.

Propagirao je svoj rad i zapošljavajući druge umjetnike koji su se specijalizirali za druge vrste slikarstva gdje sebe nije smatrao dovoljno sposobnim. Kao što je proširio granice svoje maštovitosti neumornim i opsežnim proučavanjem umjetnosti dalje i bliže prošlosti, tako je proširio i svoj umjetnički asortiman uz pomoć suradnika. Sve do 1620 podjela rada je naglašena i vrlo očita. Na prekrasnoj slici »Adam i Eva u raju« (slika 40) pejzaž i životinje što okružuju Rubensove likove izvedeni su u vrlo drugačijem, nadasve dotjeranom stilu Jana Brueghela Starijeg (1568—1625). Jan Wildens (1586—1653) koji će postati Rubensovim rođakom nakon majstorova drugog braka s Hélènom Fourment 1630, također je oslikavao pejzaže, ali su oni stilski cjelovitiji, po načinu slični okolini na slici »Otmica Leukipovih kćeri« (slika 42).

Frans Snyders (1579—1657), kojega će Rubens imenovati svojim opunomoćenikom za prodaju svoje zbirke, specijalizirao se za teme o životinjama i lovu, i to je omogućilo Rubensu da svom repertoaru doda i scene iz lova (slika 31). Suradnja Snydersa i Rubensa je dokumentirana u poznatom pismu što ga je majstor napisao sir Dudleyju Carletonu (1573—1632), britanskom ambasadoru u Hagu (1615—1625). Carleton je donio iz Venecije veliku zbirku antiknih kipova, ali je uskoro shvatio da ga ona opterećuje s obzirom na njegov život diplomate koji je bio povezan s mnogim putovanjima. Istovremeno se počeo diviti Rubensovim slikama, pa mu je stoga ponudio svoje skulpture u zamjenu za slike. »Ekselencijo«, piše Rubens Carletonu iz Antwerpena

28. travnja 1618. »Doznao sam od svog posrednika da je Vaša Ekselencija raspoložena da se sa mnom nagodi za Vaše antikviteta, i to mi dalo nade da ozbiljno razmišljate o tom poslu, budući da ste mojem posredniku naveli točnu cijenu koja ste za njih platili. S tim u vezi potpuno ću se osloniti na Vašu džentlmensku riječ.«

Nakon još nekoliko uvjeravanja i izjava o uzajamnom povjerenju, Rubens nastavlja: »Spreman sam dati Vašoj Ekselenciji dolje nabrojene slike, koje sam naslikao svojom rukom, u vrijednosti od šest tisuća guldena po sadašnjoj cijeni u gotovu . . .« Na tom popisu, jednom od rijetkih sačuvanih umjetničkih dokumenata, stajalo je slijedeće:

Popis slika koje su u mojoj kući

- 500 guldena. Prometej prikovan na Kavkazu s orlom koji kljuje njegovu jetru. Original, vlastitom rukom, orla izradio Snyders.
180 × 240 cm
- 600 guldena. Danijel među mnogobrojnim lavovima, slikanim prema živim modelima. Original, sve izvedeno mojom rukom.
240 × 360 cm
- 600 guldena. Leopardi, slikani prema živim modelima, sa satirima i nimfama. Original,

mojom rukom, osim prekrasnog pejzaža, što ga je izradio majstor vješt u tom žanru.

270 × 330 cm

- 500 guldena. Leda s labudom i Kupidom. Original, mojom rukom. 210 × 300 cm
- 500 guldena. Raspeće, u prirodnoj veličini, smatra se možda najboljom slikom što sam je ikada naslikao. 360 × 180 cm
- 1200 guldena. Posljednji sud, koji je započeo jedan moj učenik, prema kojemu sam načinio sliku mnogo većeg formata za presvijetlog princa od Neuburga koji mi je za to platio tri tisuće i pet stotina guldena u gotovu; no, budući da ova slika nije dovršena, ja bih je potpuno retuširao vlastitom rukom, pa bi se na taj način mogla smatrati originalom. 390 × 180 cm
- 500 guldena. Sv. Petar uzima porezni novčić iz ribljih usta; oko njega su drugi ribari, slikani prema živim modelima. Original, mojom rukom. 210 × 240 cm
- 600 guldena. Lovci na konjima i lavovi, započeo jedan od mojih učenika, prema slici koju sam napravio za Njegovu Visost od Bavarske, ali sve je retuširano mojom rukom 240 × 330 cm
- 50 guldena svaka slika. Dvanaest apostola s Kristom, rad mojih učenika, prema originalima

koje sam načinio svojom rukom, a ima ih vojvoda od Lerme. Svaka slika mora biti potpuno retuširana mojom rukom.

120 × 90 cm

600 guldena. Slika Ahila obučenog u ženu, naslikao moj najbolji učenik, sve retuširano mojom rukom, prekrasna slika, s mnoštvom lijepih djevojaka.

270 × 300 cm

300 guldena. Sv. Sebastijan, gol, mojom rukom.

210 × 120 cm

300 guldena. Suzana, načinili moji učenici, ali sam ja sve retuširao.

210 × 150 cm

Neke od tih slika mogu se i danas identificirati. »Prometej« je danas u Philadelphiji; ciklus Krista i apostola, kopiran s originala koji se nalaze u Madridu (slika 18), nalazi se u Kolekciji Rospigliosi-Pallavicini u Rimu. Ako je, kako se obično tvrdi, »Danijel među mnogobrojnim lavovima« slika (30) koja je sada u National Gallery of Art, u Washingtonu, čini mi se da to potiče jedan problem. Iz nešto kasnije razmjene (ovaj put slikâ) s Carletonom znamo da slike, što ih je Rubens nudio, uvijek odgovarale Rubensovoj »reklami«. Velika slika »Lov na lavove« izazvala je veliko nezadovoljstvo (»Rubens ju je jedva dotaknuo svojim kistom«), naročito zato što je bila namijenjena zbirci princa od Walesa, poslije Charlesa I. Lord Danvers, prinčev posrednik, bio je odlučan: »Princ neće dopustiti da ta slika uđe u

njegovu zbirku.« U to vrijeme Rubens je radio na drugom »Lovu na lavove« za poklon markizu od Hamiltona; tvrdio je da naslikana »potpuno mojom rukom«. Može se s razlogom pretpostaviti da je Hamiltonov »Lov na lavove« naslijedila njegova obitelj i da je poslije prešao u zbirku Northwick Park. Slika se ponovno pojavila kod Sothebyja u ožujku 1975, i jasno se vidjelo da je vrlo slabe kvalitete. Usprkos Rubensovoj izjavi, on je vrlo vjerojatno nije ni taknuo svojom rukom. »Danijel u lavljoj jami« je hladna slika i za to vrijeme (dopuštajući čak da je bila u Rubensovim rukama neko vrijeme) iznenađujuće kruta u obradi. Drugim riječima, teško je prihvatiti majstorovu tvrdnju da je ta slika bila potpuno njegov rad.

Premda je počeo zapošljavati stručnjaka za izvedbu prirodne pozadine figuralnih tema, Rubens se je i sam postepeno počeo vrlo intenzivno zanimati za slikanje pejzaža. Jan Brueghel, koji je umro 1625, zadržao je mnoge karakteristike umjetnosti svoga oca, velikog Pietera Bruegela (oko 1525—1569; obično se njihova prezimena pišu različito): visoko gledište, široke panorame, redukcija likova na beznačajnu mjeru. Također je usvojio intimnije koncepcije kasnijih flamanskih majstora sedamnaestog stoljeća, kao što su bili Gillis van Coninxloo (1544—1607), čije slike mame promatrače duboko u šumu.

Rubens je posuđivao iz obje tradicije. Drezdenski »Lov na vepra« (slika 44) i dva pejzaža iz londonske National Gallery, (»Pastir sa stadom u šumskom

pejzažu« i »Pojilište«, obje oko 1615—22) posizu za Coninxloovom tradicijom, i glavna je razlika u povećanom fizičkom mjerilu i osjećaju pokreta koji dijagonalno prelazi slikama. Međutim, na slici »Filemon i Baukida« (slika 45) okolina je krajnje neprirodna, a raspoloženje dramatično. To je barokni nastavak izraza Pietera Bruegela. Prekrasno »Seosko gospodarstvo kraj Laekena« (slika 41) je ponovno drugačije, te svojom mirnoćom i prikazom skladnog seoskog života prethodi velikim pejzažima 30-ih godina sedamnaestog stoljeća (slike 73, 82 i 83) o kojima ćemo govoriti kasnije.

Rubens je 1625 u Parizu radi montiranja posljednjih platna iz ciklusa o Mariji de' Medici, te prisustvuje vjenčanju Charlesa, princa od Walesa (preko zastupnika) s Henriettom Marijom. Za vrijeme istog posjeta upoznao se s vojvodom od Buckinghama (1592—1628), koji je postao priznatim ljubimcem Jamesa I i nastavio uživati naklonost njegova nasljednika Charlesa I. 1623 postao je prvim vojvodom od Buckinghama, a nakon dvije godine zapovjednikom ratne mornarice i kopnene vojske. Ubio ga je atentator u Portsmouthu 1628. Taj je susret imao važne reperkusije za Rubensa. Vojvodi je prodao svoju cjelokupnu zbirku rimskih kipova (uključujući i one što ih prije samo nekoliko godina kupio od Carletona), gravirano kamenje, medalje i slike (i vlastite i one talijanskih i sjevernoevropskih majstora) za 100.000 guldena. Politički problemi zbog kojih je Buckingham postao korisna diplomatska veza u sve složenijoj borbi za vlast između Španije, Ujedinjenih provincija, Francuske i Engleske također

su odgodile završne detalje pregovora sve do 1627.

Rubens je možda ozbiljno sumnjao u Buckinghamovu političku pronicavost (mislio je da su vojvodini »hirovi i drskost« te utjecaj na Charlesa I opasni), ali je bio previše lukav i poslovan da bi propustio takvu priliku. Osim što mu je prodao svoju zbirku — vjerojatno uz lijepu dobit — naslikao je Buckinghamov portret za 500 funti, što je tada bio golem iznos. U sedamnaestom stoljeću portrete su obično slikali u mnogo drugačijim okolnostima nego danas. Što je model bio važniji, to bi manje vremena morao (ili morala) provoditi u zamornom poziranju. Za slikanje tijela pozirala bi nevažna osoba ili pomoćnik u ateljeu u odgovarajućoj odjeći. Čak i glava se mogla naslikati samo prema crtežu. Tako je bilo i sa slikom Buckinghama. Prekrasnu studiju (slika 53, desno) nacrtao je za vrijeme posjeta Parizu 1625. Zatim je uslijedila skica u ulju (slika 55), koja se tek nedavno ponovo pojavila u javnosti.

Osnovna tema, portret vojnog zapovjednika na konju, ista je kao kod »Lerme« (slika 1), ali je obrada dotjeranija i sigurnija. Buckinghama je naslikao na konju koji se propinje na stražnje noge, uz morsku obalu. Usidreni brodovi su aluzija na njegovo zapovjedništvo mornaricom, i ta je aluzija istaknuta likovima Neptuna i najade (dolje lijevo) koji donose vojvodi darove mora. Iza njega na nebu je krilati lik s trubom Slave. Dovršena slika, u prirodnoj veličini (otprilike 300 × 330 cm), koja je na nesreću stradala

u požaru 1949, bila je čak bogatija u aluzijama na vojvodin visok položaj u engleskom političkom životu. Poput platna iz ciklusa o Mariji de' Medici, portret vojvode od Buckinghama i paralelna, velika stropna slika, na kojoj se slave vojvodine vrline, također uništena i poznata samo po izvanrednoj skici u ulju (slika 54), jesu primjeri slikovnog laskanja, što ih je stvorio umjetnik koji je imao malo iluzija o moćnim likovima u središtu tih bombastičnih šarada.

Tu dvosmislenost Rubensova stava treba naglasiti ne zato da bismo ga »raskrinkali«, nego zato što taj stav ističe njegovu genijalnost kao crtača, gotovo u apstraktnom smislu. Poluoklopljeni lik na skici u ulju (slika 54), kojemu tri Gracije pružaju krunu od cvijeća i kojega dočekuju Krepost i Obilje, mogao bi zapravo biti Lerma ili Vilim I Mučaljivi ili praktički bilo tko, jer to ne mijenja smisao slike. To je diplomatska predodžba, oblik vizualne etikete tako pune takta, i laskanja, tako opće idealizirane, da je zapravo i bez značenja; nas, koji nimalo ne hajemo za Buckinghamovo ambiciozno trčanje za moći, ona zadivljuje svojom izvanrednom tečnošću crteža. I baš zato što ne hajemo za historijsku ličnost u središtu tog uzburkanog baroknog Olimpa, vrlo nam se lako može dogoditi da krivo protumačimo sliku. Alegorijski aparat guta centralni lik; naprotiv, Rubensovim bi suvremenicima ta slika izgledala značajna zbog toga što je primijenio umjetnički stil sa časnim asocijacijama (i antiknim i renesansnim) da prikaže vojvodu od Buckinghama i njegovu vrlo razumljivu želju za slavom.

Alegorije, simboli i metafore, literarne i likovne, igrale su mnogo veću ulogu u umjetničkom izrazu sedamnaestog stoljeća, nego što danas mislimo. I Rubensov uspjeh se djelomično temeljio na majstorstvu izraza, koji nije samo bio dotjeran i često vrlo učen, nego i internacionalno razumljiv. Zato mu i nije bilo teško da s lakoćom prelazi sa slavljenja Gonzage, Medičejaca, vojvode od Buckinghamama ili engleskog kralja na slavljenje madona ili svetih otaca. Rubens je toliko ovladao naglašenom strukturom tog izraza, njegovim bogatstvom asocijacija i aluzija, da je mogao s najvećom lakoćom prelaziti s teme na temu, bila ona crkvena ili svjetovna. Njegov slikarski stil doista otkriva sličan raspon posve umjetničkih asocijacija, bogatstvo posudbi i adaptacija, zbog kojih je njegova umjetnost tako tečna i inventivna. Elementi njegova likovnog vokabulara postali su tako zamjenjivi da se likovi vraćaju u različitim kontekstima. »Andromeda« (slika 93) se, na primjer, pojavljuje u istoj pozi kao boginja na lijevoj strani u »Parisovom sudu« (slika 91); posjetiocima Berlina možda će se sjetiti da je Andromedin izraz i nagib njezine glave vrlo nalik na te karakteristike kod susjedne »Sv. Cecilije«. Isti goli ženski akt pojavljuje se i na slici »Mir i rat« (slika 72), gdje simbolizira Mir, i na slici »Venera, Mars i Kupido« (Dulwich) gdje, praktički nepromijenjen, taj ženski akt postaje Venera, rimska boginja ljubavi.

Izabela, Rubensova žena, umire 1626, i on je potpuno slomljen. Taj tragični gubitak zadesio ga je kad je

bio izuzetno zaposlen i kao političar i kao slikar. Dio te tuge ublažio je u radu. 1628. Rubens odlazi u Španiju i provodi u Madridu osam mjeseci. Ponovo kopira Tizianova djela i upoznaje se s Velázquezom, dvorskim slikarom Filipa IV. 1629. španjolski kralj šalje Rubensa kao diplomatskog izaslanika u Englesku Charlesu I. Filip i njegova tetka, nadvojvotkinja Izabela, opunomoćili su ga da pomogne uspostaviti primirje kako bi time utro put za potpisivanje potpunog mirovnog ugovora između Engleske i Španije, budući da je među njima postojalo ratno stanje još od propasti planiranog braka sa španjolskom princezom 1623. Slijed političkih događaja je složen i ne trebamo se na njemu zadržavati. Dovoljno je samo zapamtiti da je Rubens bio u Engleskoj od 5. lipnja 1629. do 23. ožujka 1630, da je ta njegova misija dovela bar do razmjene ambasadora, da je Charles I proglasio Rubensa viteзом (3. ožujka 1630), a sveučilište u Cambridgeu mu dodijelilo titulu počasnog magistra, te da ga je taj posjet inspirirao za niz važnih slika i doveo do sklapanja ugovora za slike koje će biti montirane na strop tek dovršenog Banqueting Halla što ga je projektirao arhitekt Iniga Jonesa.

Jedna od slika nastalih u Engleskoj bila je »Mir i rat« (slika 72), posebno lijepa alegorija, za koju je potrebno vrlo malo objašnjenja, čak i danas kada je takav likovni jezik postao neobičan. Mir je povezan sa zdravom djecom, plodovima zemlje, umjetnošću, blagostanjem, velikodušnošću i sigurnosti. U pozadini je Minerva (rimski boginja mudrosti) koja odvlači

oklopljeni lik Marsa, boga rata. Sliku je poklonio Charlesu I i njezino značenje, u trenutku kada se mirovni ugovor nazirao, nije moglo biti bez učinka na kralja. Rubens slikar i Rubens diplomat napokon su se stopili u aktivnu i kreativnu silu.

Drugo djelo, od kojega bar glavni središnji dio datira iz doba posjeta Londonu, jest »Sv. Juraj i zmaj« (slike 58 i 60) gdje je poznata legenda prikazana u krajoliku koji podsjeća na London i rijeku Temzu. Očito je da je sv. Juraj idealizirani lik Charlesa I. Međutim, najvažnija među narudžbama iz Engleske jest svakako ona koja se odnosi na devet stropnih slika na platnu za Banqueting Hall. Simbolizirajući koristi što ih nacija ima od vladavine Jamesa I (naročito od ujedinjenja dviju kruna, Engleske i Škotske), te su slike bile dovršene do 1635. Rubens je 1638. napokon dobio puni honorar od 3.000 funti i zlatni lanac. Te su slike jedini složeni Rubensov projekt koji se još može vidjeti u originalnom ambijentu. Budući da ih je neobično teško dobro fotografirati, možemo im se diviti i na mnogim sačuvanim pripremnim skicama. Slika 61 je reprodukcija jedne od najbriljantnijih studija. Središnji, ovalni dio posvećen je apoteozu Jamesa i kojega podupire Pravda (s mačem) i koji će upravo primiti lovorov vijenac od Minerve. Grublje skicirani likovi izvan tog ovala i oko rubova simboliziraju na razne načine (Mudrost svladava Neznanje, itd) jedinstvo Mudrosti i Herojske Vrline.

Iduće tri godine Rubens je bio vrlo angažiran u diplomaciji, ali ga je 1633. nadvojvotkinja Izabela konačno, na vlastiti zahtjev, oslobodila svih diplomatskih poslova. 1630. ponovo se oženio: »Kad sam otkrio da još nisam sposoban živjeti bez žene, odlučio sam da se ponovo oženim . . . Uzeo sam mladu ženu, poštenih roditelja, ali niska roda, premda su me svi nastojali nagovoriti da se oženim dvorskom damom. No bojao sam se poroka koji je često spojen s plemenitim porijeklom, a to je ponos, naročito u tom spolu, (ovdje Rubens piše latinski, što je vrlo često u njegovim pismima), pa sam izabrao ženu koja neće pocrvenjeti kad uzmem u ruku svoje kistove.« Ta mlada žena bila je Helena Fourment (1614—1673). Kad su se vjenčali, njoj je bilo šesnaest godina, a Rubensu pedeset i tri. Imali su petoro djece, a posljednje se rodilo nakon njegove smrti.

U svibnju 1635. Rubens je kupio dvorac i leno Steen, imanje, na kojem je proveo veći dio posljednjih pet godina života. Umro je u Antwerpenu, 30. svibnja 1640.

Godine između 1609. i 1630. posvetio je stvaranju složenog aparata namijenjenog širenju određenog umjetničkog stila Evropom. S izvanrednim uspjehom radio je za kraljevske kuće Španjolske, Francuske i Engleske kao i za plemstvo i svećenstvo u tim zemljama, te u Italiji i Njemačkoj. Međutim, u posljednjem desetljeću, iako je taj »aparat« još

postojao u antverpenskom ateljeu, sam Rubens posvećivao je sve manje pažnje konačnom dotjerivanju svojih djela. Od tri važne narudžbe, dvije veće, dekoracije za trijumfalni ulazak (u Antwerpen) kardinala-infanta Ferdinanda (travanj 1635), Izabelinog nasljednika, te slike za Torre de la Parada, lovačku kuću Filipa IV (od 1636), izveli su članovi njegova ateljea; španjolsku narudžbu izradili su umjetnici kojima je bilo dopušteno da signiraju svoja djela. Rubens je uglavnom sudjelovao samo na izradi slika za Banqueting Hall.

U posljednjih deset godina Rubens (koji je već prešao pedesetu) je slikao sve više radi vlastita zadovoljstva, a službene narudžbe, koje je primao, ponekad je vrlo sporo dovršavao. »Put na Kalvariju« naručila je opatija u Afflighemu 1634, a Rubens ju je isporučio 1637. Pišući u srpnju 1637. o jednoj narudžbi Rubens je rekao: »Treat će mi bar godina i pol, ako budem ležerno radio, da zadovoljim želju vašeg prijatelja.« Kad su ga u travnju 1638. ponovo upitali kako napreduje posao (prihvatio je narudžbu), Rubens se osjetio ponukanim da naglasi kako ne voli da ga požuruju » pa bih vas molio da me pustite da radim po svojoj volji i onako kako mi odgovara tako da mogu uživati u dovršavanju.« Radilo se o slici »Raspeće sv. Petra« za Crkvu sv. Petra u Kölnu u kojoj se još nalazi i u kojoj je pokopan Rubensov otac), koja je još bila u njegovu ateljeu kad je umro 1640.

Tokom prethodnih dvadeset godina Rubens je dokazao da je dovoljno velika ličnost da može upiti sve pouke koje su mu mogle pružiti talijanska umjetnost i klasična skulptura ne izgubivši pri tom svoj umjetnički identitet. Sada, u posljednjim godinama svoga života, slikajući sve više za vlastiti užitak, njegova »sjevernjačka« ličnost počela je sve više jačati. Pejzaž, koji je Michelangelo prezirao a Rafael ignorirao, osim za pozadinu svojih likova, postao je Rubensova glavna tema. Upravo u doba svog povlačenja na selo Rubens je počeo gledati na pejzaž mnogo manje formalno i mnogo originalnije, nego što ga je promatrao u 20-im godinama sedamnaestog stoljeća; dvorac Steen i njegova okolica inspirirali su neka od njegovih najsjajnijih remek-djela.

Rubensu su idealno ležali pejzaži. Njegov smisao za likovnu organizaciju omogućio mu je stvaranje jedinstvene cjeline iz bezbrojnih detalja; njegova razigrana ljubav prema životu — jedan od tajnih izvora njegova velikog umjetničkog uspjeha — izvanredno je obogaćivala njegovu viziju prirodnog svijeta; njegov osjećaj za boje i atmosferu učinili su ga majstorom u kreiranju raspoloženja kojima priroda tako obiluje. »Dvorac Steen« (slika 82) i paralelna slika, tzv. »Pejzaž s dugom« (slika 83) su možda Rubensova najsjajnija djela u tom žanru. Struktura obiju slika je posve barokna, ne samo po proračunatoj asimetriji kompozicijâ, nego i po dijagonalama što plešu površinama i gube se u prostoru. Grmovi kupina, lovac i stoka tvore trokute na površini i u prostoru što ispunjava srednje dijelove prednjih planova.

Obje slike kao da šušte od dinamike, a ptice, grmlje, kupine i patke naslikane su znanjem koje se temelji na pažljivom promatranju. Sačuvalo se mnogo studija za pejzaže (slike 52 i 67); jedna od njih ima čak i bilješke na flamanskom o vrsti i boji biljaka: »lišće je lijepo zeleno, sjajno, ali naličje mu je malo blijedo i zagasito«. I ton pejzaža varira. Ako su »Dvorac Steen« i »Pejzaž s dugom« simfonije po opsegu i strukturi, onda je »Pejzaž s pastirom i njegovim stadom« izvanredna komorna kompozicija, mala formatom i nježno naslikana, nježna uspomena na zalaz sunca iznad flamanskih ravnica.

30-ih godina sedamnaestog stoljeća Rubens je našao bogat izvor inspiracije i na licu i tijelu svoje žene.

Mnogobrojni portreti Helene ne otkrivaju samo sjevernjački aspekt njegova umjetničkog temperamenta, s tipičnom sklonošću prema preciznom i specifičnom, već nagovještavaju i sve veću slobodu stilova sedamnaestog stoljeća. U šesnaestom stoljeću obiteljska slika bila je još srazmjerno rijetka pojava. Dürer je slikao svog oca i sebe; Holbein svoju ženu i djecu, Tizian sebe.

Međutim, raznovrsnost velikog dijela umjetnosti sedamnaestog stoljeća stvorena je upravo na temeljima umjetnosti šesnaestog stoljeća, naročito po uzoru na venecijansko slikarstvo. Caravaggio je koristio svoje crte lica, ponekad prerušen u Bakha, ponekad u Golijata. Rembrandt je razvio tu zamisao i sve više nalazio inspiracije među članovima svoje obitelji i u ogledalu; za Vermeera je soba u njegovu domu postala i atelje i tema. I Rubens je sudjelovao u tom karakterističnom širenju stavova i mogućnosti. Helena Fourment pojavljuje se na njegovim djelima u vjenčanoj haljini (slika 76), s rukavicama (München),

kao Hagara (Dulwich), kao Andromeda (slika 93), kao sv. Cecilija (Berlin), kao Bat-Šeba (Dresden), sa svojom djecom (slika 86), erotski stežući krzno (slika 92) i kao sve tri boginje u »Parisovom sudu« (slika 91). Većina Sabinjanki u remek-djelu (slika 90), koje je nastalo sredinom tridesetih godina, baziraju se na njenom obliku i crtama lica.

Osim mnoštva Helenâ, najupadljivija karakteristika »Otmice Sabinjanki« — osim, to jest, čiste kvalitete slike i vitalnosti kompozicije s međusobno povezanim skupinama — jesu boje što se nižu od centralnog sjaja crne i zlatnožute, zelene i plave koje se pojavljuju na odjeći i jakog plavetnila neba do najnježnijih nijansa užičaste, plave, te tamne i svijetle ljubičaste boje u ostalim dijelovima.

Ta sposobnost modeliranja iz najfinijih tonova do najsvjetlije nijanse boje je opća karakteristika Rubensovih kasnijih radova koju umjetnik duguje ponovnom proučavanju venecijanskih majstora šesnaestog stoljeća kojih su slike bila glavna inspiracija u posljednjem desetljeću njegova rada. »Otmica Sabinjanki« bazira se na Tintoretovom »Čudu roba«, i u kompoziciji i u jukstaponiranju blještave, svijetlo obojene pozadine i jakih punih boja u prednjem planu. Međutim, za uspjeh svojih kasnih djela Rubens najviše duguje Tizianu. Diplomatski posjet Španjolskoj 1628—1629. pružio mu je drugu priliku da prouči i napravi kopije izvanrednih Tizianovih slika iz kraljevske zbirke.

1603. najviše su ga zanimali portreti Habsburgovaca. 1629. pravac kojim je pošla njegova umjetnost najbolje odražava činjenica što je sada kopirao kompozicije talijanskog majstora s prikazima senzualnih likova, naročito »Otmicu Europe« i »Adama i Evu« (obje u Madridu). Kopije »Slavljenja Venere« i »Bakanala« (originali su u madridskom Pradu, a kopije u Stockholmu) vjerojatno datiraju iz sredine tridesetih godina sedamnaestog stoljeća. »Bakanal« (slika 81) je savršena kopija, sve do cvijeća, biljaka i ptica na drveću i nebu, i naslikana je s toliko ljubavi i takvom virtuožnošću da prestaje biti kopijom u uobičajenom smislu te riječi. Umjesto toga, to postaje remek-djelo Rubensove umjetnosti, ne čin plagiranja već ljubavi u kojoj su se Tizianova slika i Rubensov stil potpuno stopili. Možda bismo »Bakanal« mogli nazvati najboljom kopijom u povijesti evropskog slikarstva.

Tizian je u svojim kasnijim djelima razbio oblike u mozaik boja koje se stapaju samo onda kad ih gledamo iz određene udaljenosti. Rubens je usvojio tu »impresionističku« tehniku u vlastitim zrelim radovima. Briljantnost svojih tonova iz tridesetih godina postigao je intenzificirajući boje na cijeloj slici. Javlja se i odgovarajući gubitak zanimanja za dramske kontraste svjetla i sjene koji su mu bili toliko važni do 1620 (slike 1 i 22).

Rubensova ovisnost o Tizianu proširila se i na kompoziciju i na obradu. »Helena Fourment u krznenom ogrtaču« (slika 92) je možda krajnje

senzualno i intimno djelo koje je umjetnik naslikao isključivo za svoje zadovoljstvo, ali ono je istovremeno izravno preuzeto od Tizianove »Djevojke s krznom« od koje je Rubens načinio kopiju (original je pripadao Charlesu I i sada je u Beču; kopija je u jednoj londonskoj privatnoj zbirci). Razlike su zanimljive i značajne. Rubens ne samo da je protegnuo kompoziciju na punu veličinu, nego je pokazao Helenu Fourment u pokretu i premda glava gleda prema nama, tijelo je okrenuto u baroknom stilu, na način koji je Tizianu bio nepoznat.

Tokom tridesetih godina dvije strane Rubensova umjetničkog temperamenta, talijanska i sjevernjačka, neprestano su se ispreplitale, pa se gotovo i ne treba čuditi da su se počeli javljati novi tipovi umjetnosti s radikalnom promjenom sižea. To je posebno očito u ciklusu *fêtes champêtres* (slike 78, 79 i 95) koje ponovo vuku porijeklo od Tiziana i nagovještavaju Watteaua na kojeg su one naročito utjecale. To su prizori s galantnim dvoranima u sanjarskom kraljevstvu srca. Slika »Vrt ljubavi« (95), nazivu poznatom još iz osamnaestog stoljeća, rezimira bit čitavog ciklusa.

Prekrasne figure su u suvremenoj odjeći, ali ih je začarala Venera sa svojim amoretima. Svijet klasične mitologije i suvremenog života međusobno se isprepliću, topeći se u Rubensovu gorljivom i općem testamentu ljubavi: ljubavi prema svojoj ženi i obitelji, rodnom kraju, ljubavi prema svijetu antike, te, iznad svega, ljubavi prema slikarskoj umjetnosti i slikarskom činu.

REPRODUKCIJE

REPRODUKCIJE

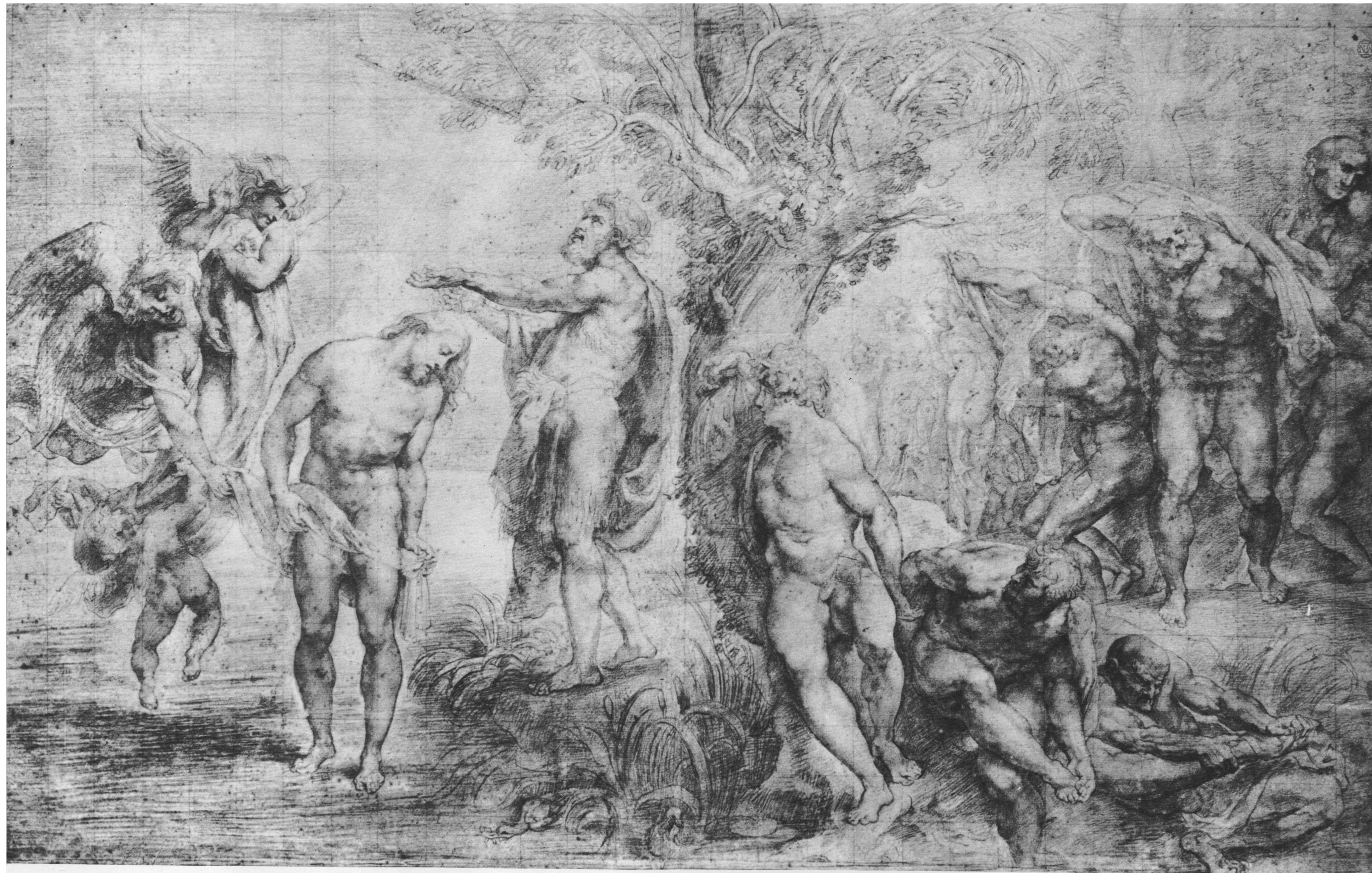
















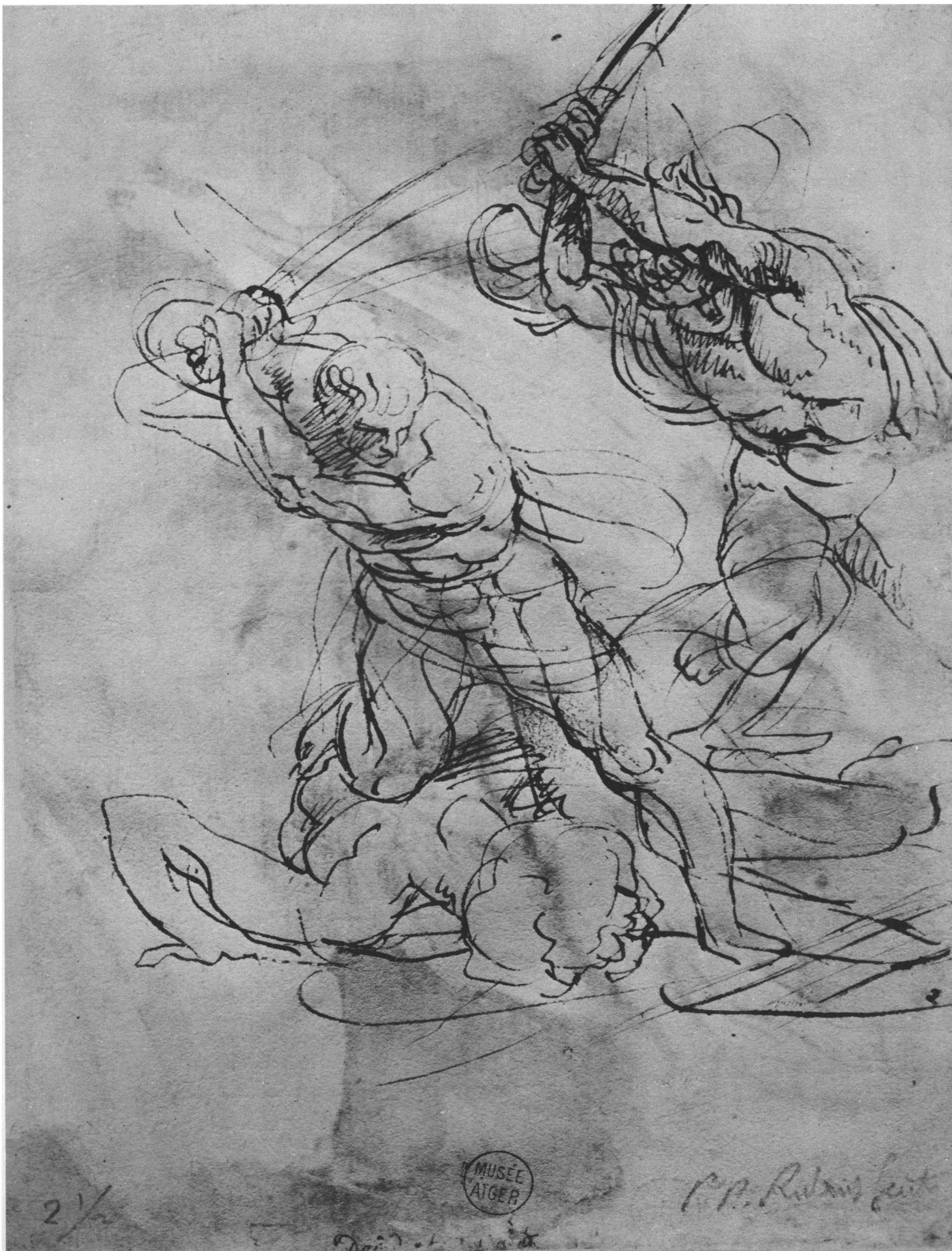






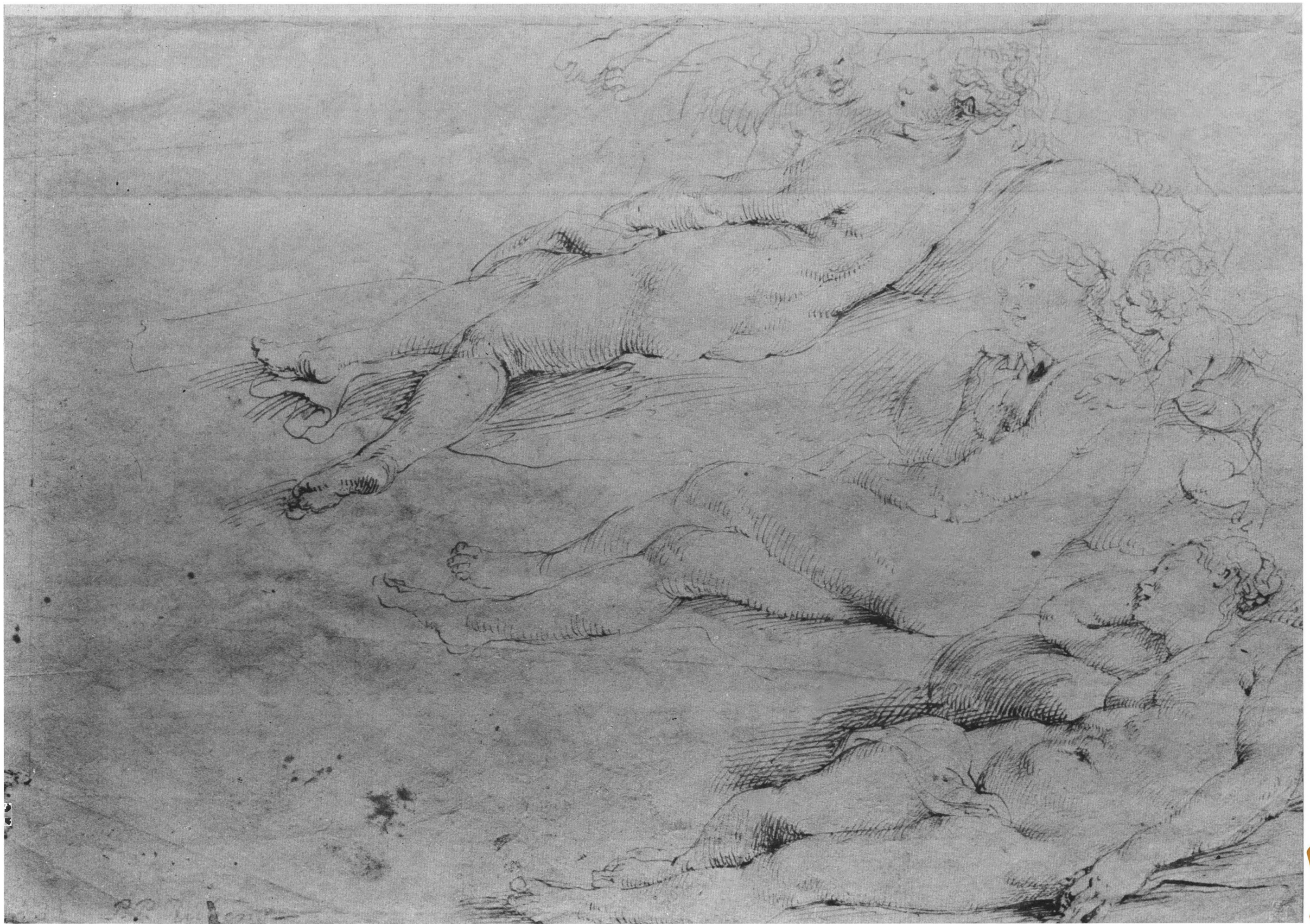


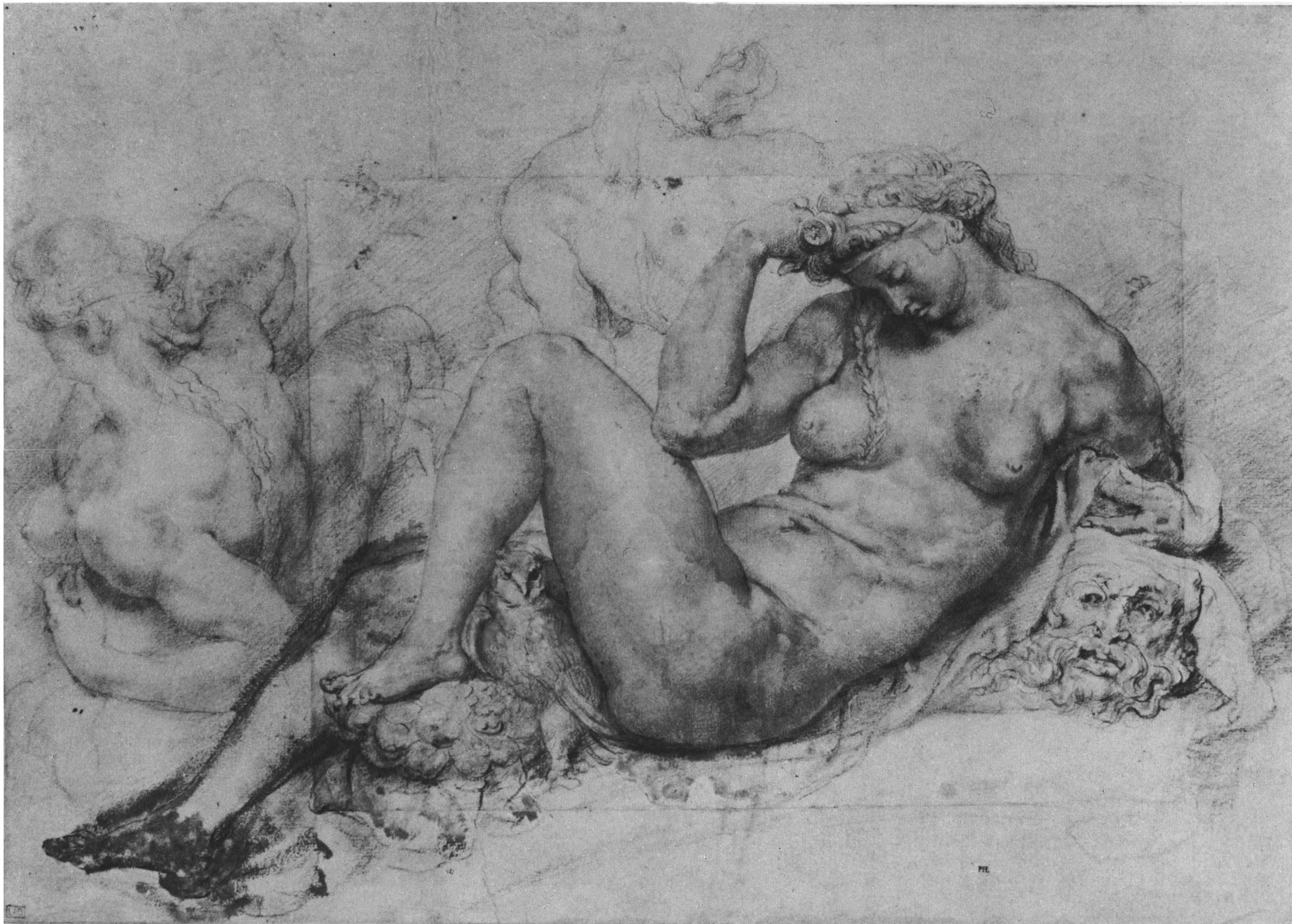






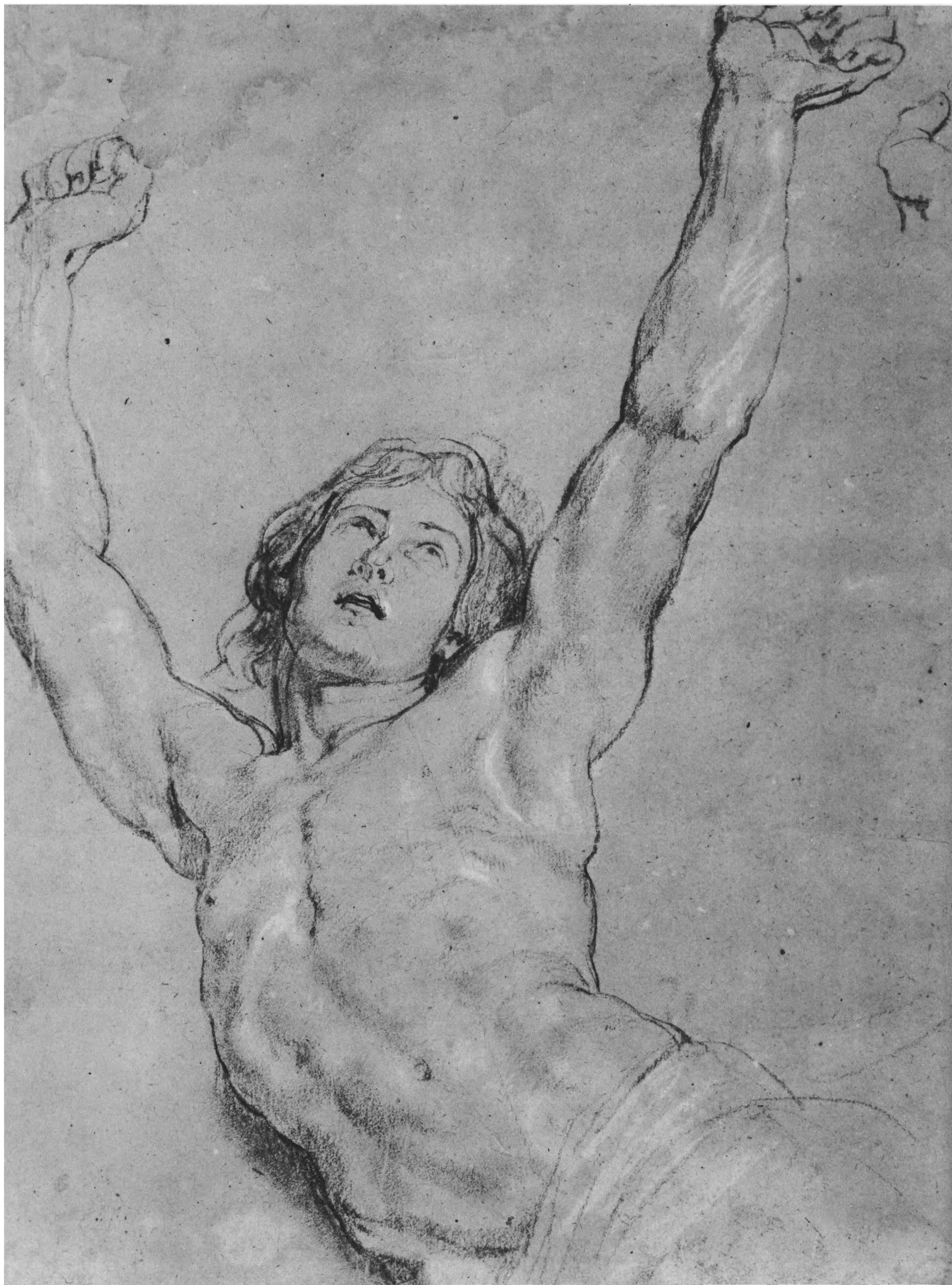




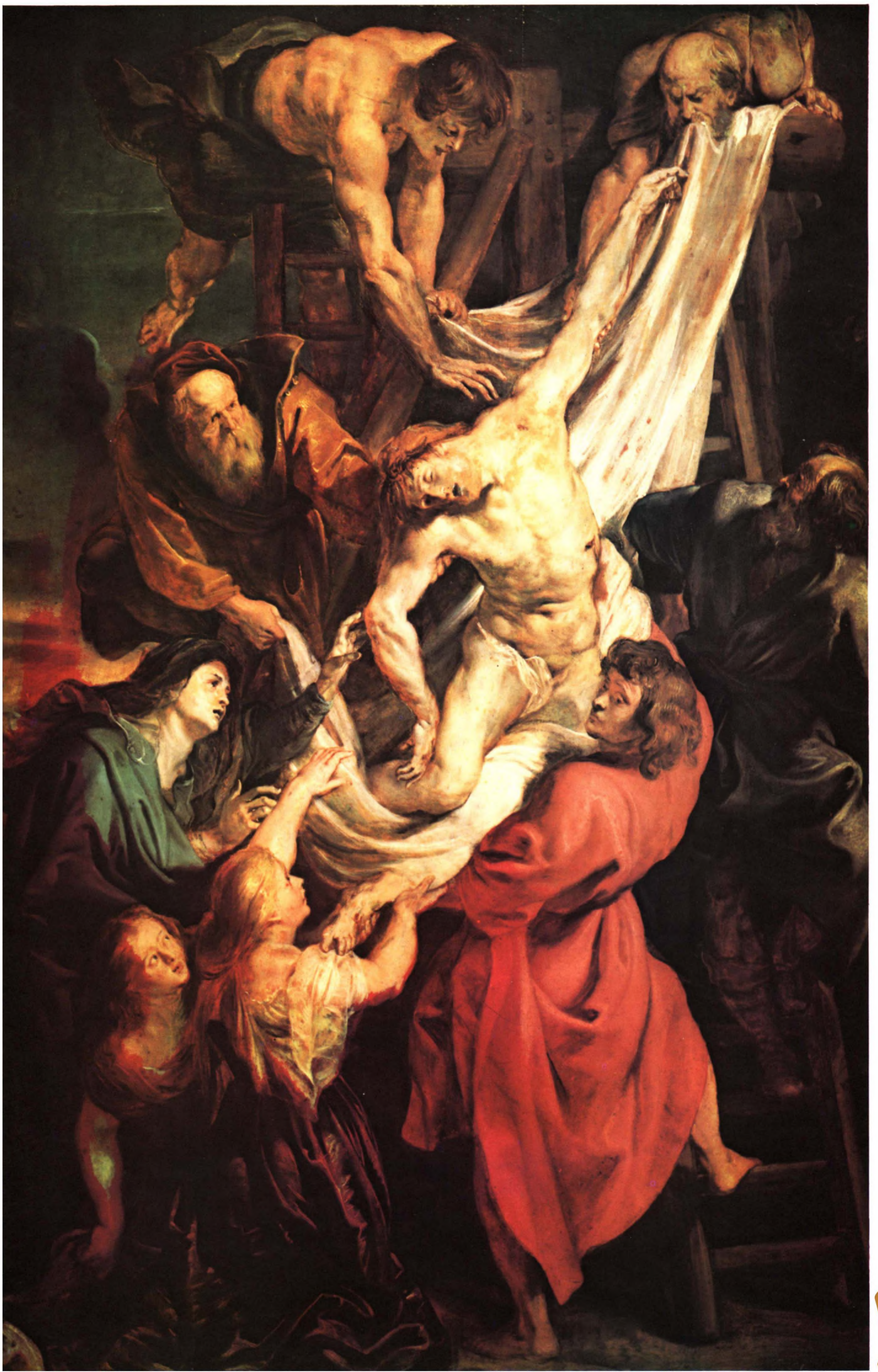


















ILLVSTRISSIMO ECCELL. AC FIDVNTISSIMO DOMNO, D. DUDLEYO CARLETON EQVITI, MAGNE BRITANNIE REGIS AD CONFEDERATARVM PROVINCIARVM IN BELGIO ORDINES, LEGATO, PICTORIAE ARTIS EGREGIO ADMIRATORI.
Torus Turbo Rubens, gestulans et brachia exo rursus, dehincque ... *Non prodest, Regis Christianissimi, Principis Belgici, et Ordinis* ...







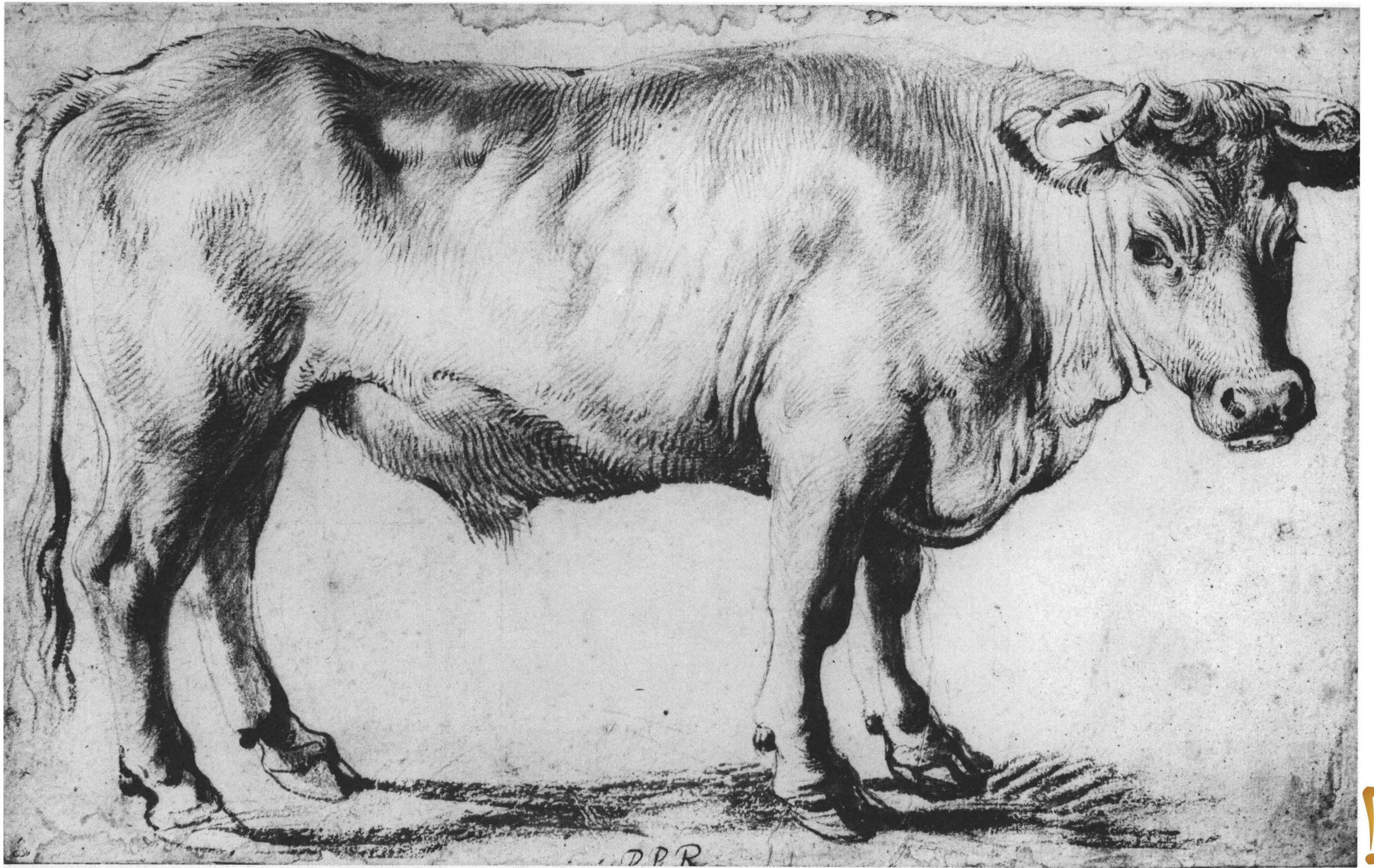




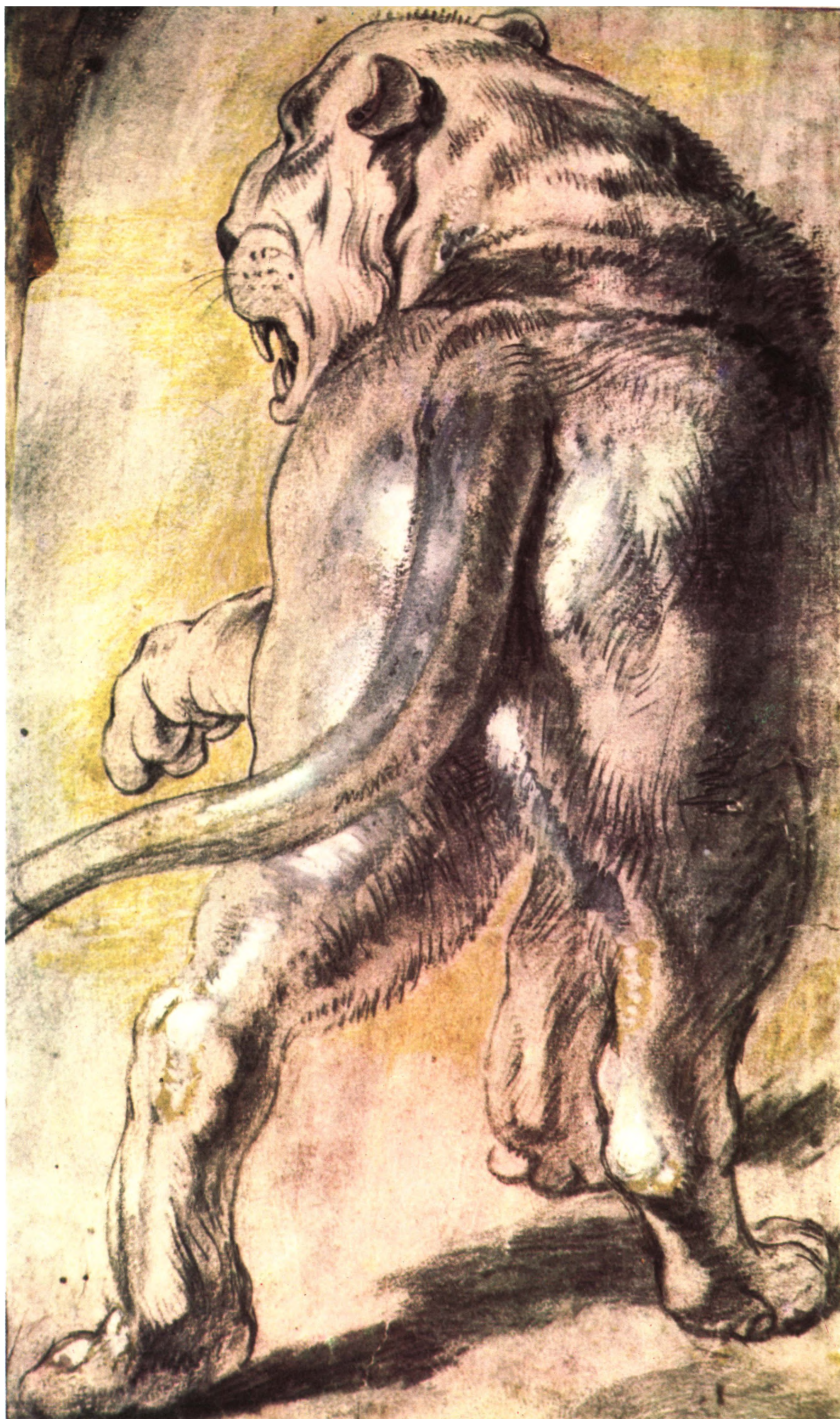


































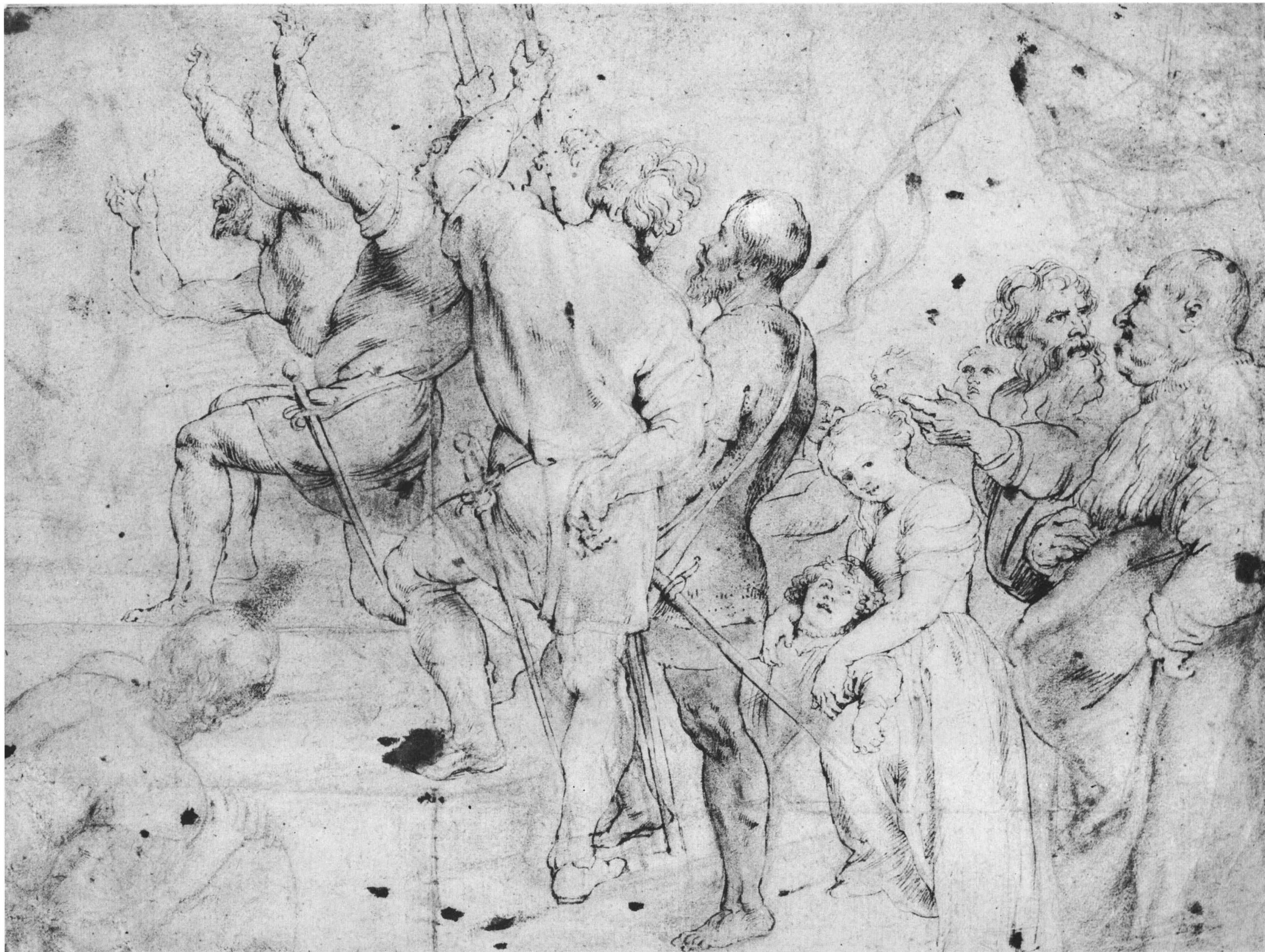
















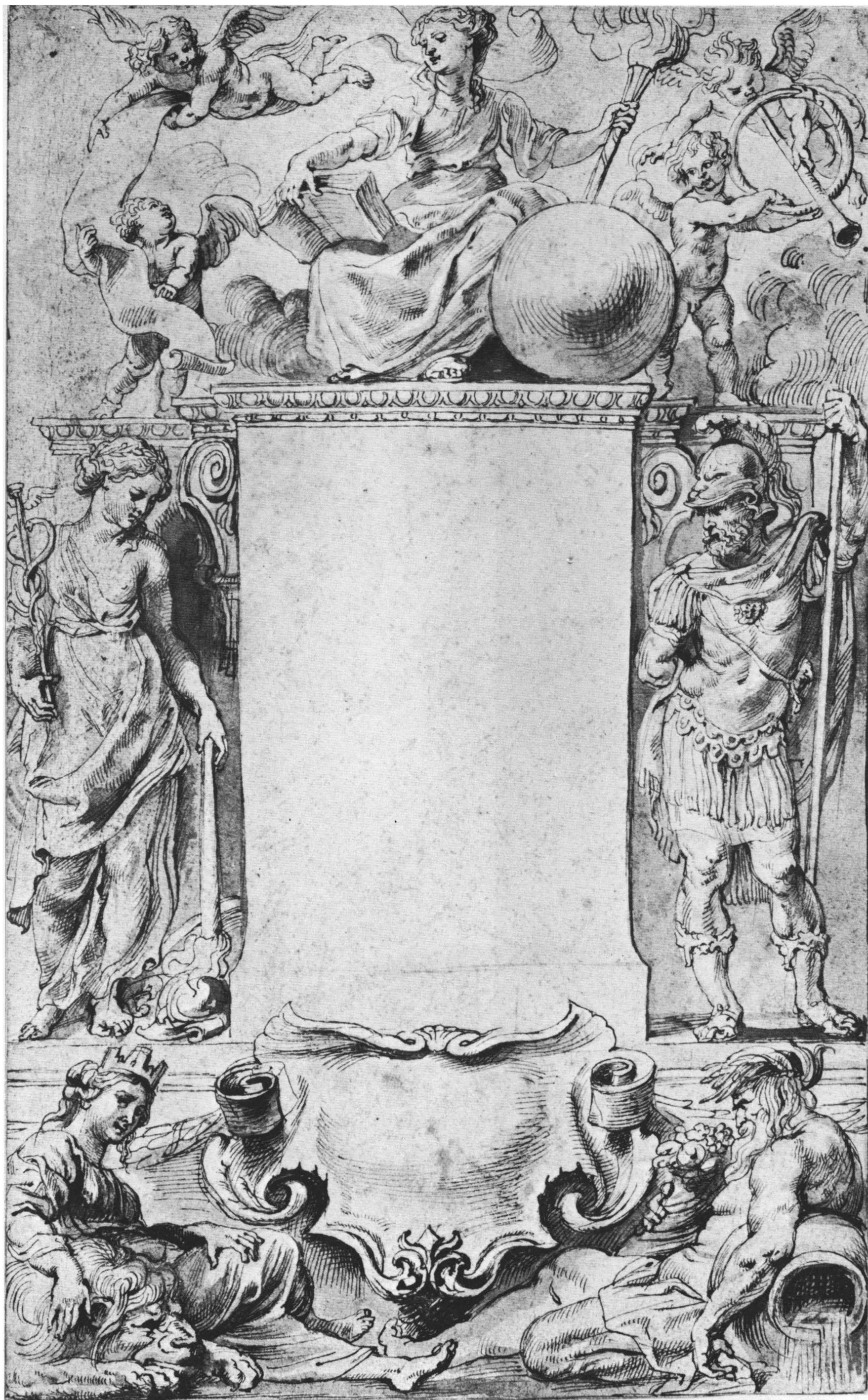






































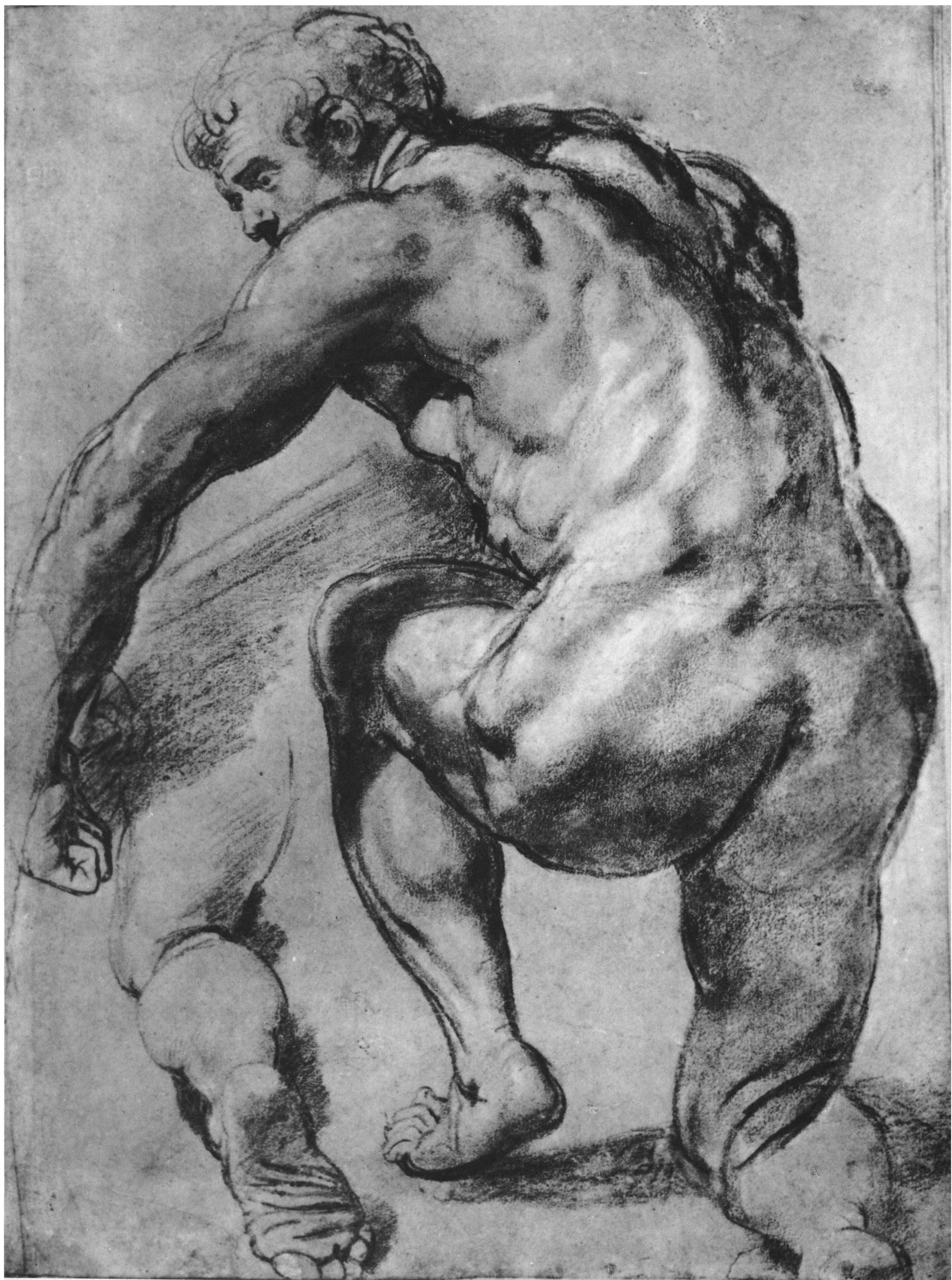


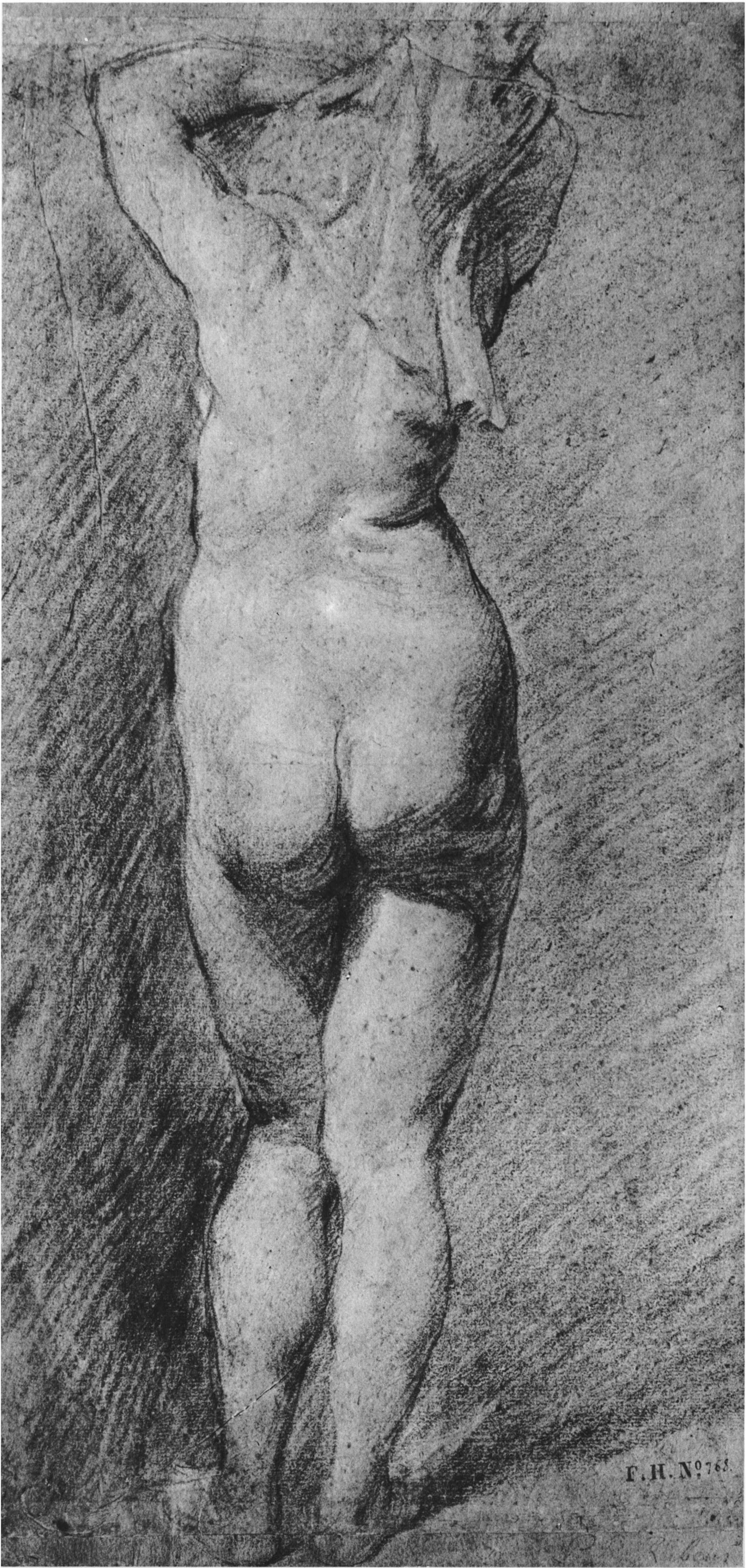










































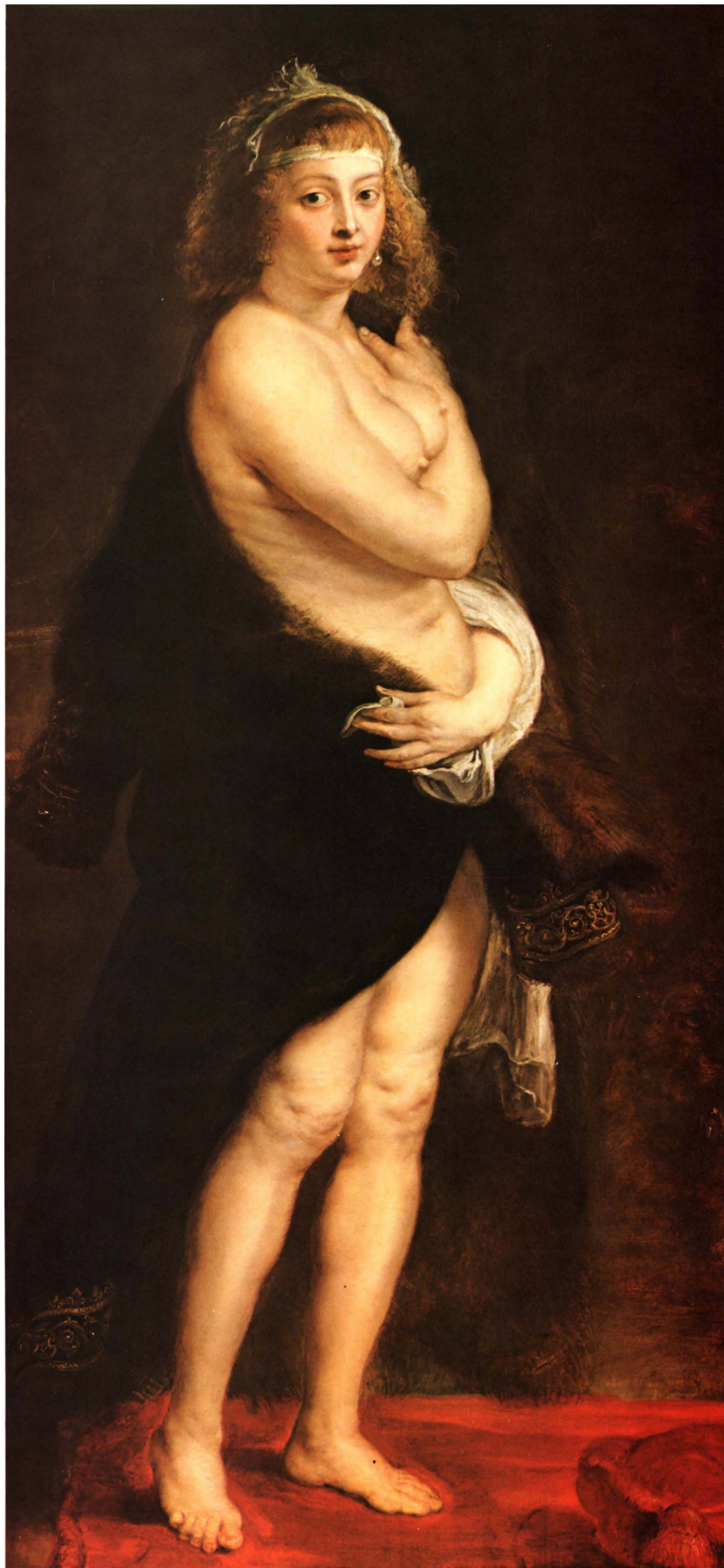




















BILJEŠKE UZ REPRODUKCIJE

BILJEŠKE UZ REPRODUKCIJE

1 Vojvoda od Lerme

Platno, 294 × 208 cm. 1603. Madrid, Prado.



2 Studija za »Vojvodu od Lerme«

Pero i tinta preko crne krede, 30,5 × 22 cm. 1603.
Pariz, Louvre (Cabinet des Estampes). Held, 71.

Vojvoda od Lerme (1552—1625) bio je svemoćna ličnost u vladi i na dvoru španjolskog kralja Filipa III koji ga je imenovao vojvodom 1599. Portret u prirodnoj veličini bio je naslikan za vrijeme Rubensove diplomatske misije u Španjolskoj 1603. Tu zanimljivu studiju je nesumnjivo nacrtao da bi postigao pravu ravnotežu u kompoziciji — sam vojvoda nije se htio angažirati u izradi slike, pa je stoga i drugačija glava koju je majstor naslikao prema modelu ili možda čak iz mašte.



3 Studija za »Markizu Brigidu Spinola-Doria«

Pero i tinta preko crne krede, 31,5 × 18 cm. 1606.
New York, Morgan Library. Held, 73.



4 Markiza Brigida Spinola-Doria

Platno, 152 × 98 cm. 1606. Washington, D. C., National Gallery of Art (zbirka Kress)

Brigida (rođena 1584) pripadala je đenovskoj plemićkoj porodici. Udala se za Giacoma-Massimiliana Doriju 1606, iste godine kad je nastala i ova slika, na kojoj ona nosi bijelu satensku haljinu koja bi mogla biti i njezina vjenčanica. Lik na portretu je skraćen (negdje nakon 1851); studija kompozicije u punoj veličini je sačuvana (studija je možda naslikana prema modelu neke dvorske dame). Rubens je na studiji čak dodao bilješku o boji — na zavjesi iza glave napisao je Root, što na flamanskom znači crven.



5 Bogorodica s djetetom i poklonstvo anđela (detalj)

1607/8. Rim, Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova).

To je središnji dio vrlo dotjerane oltarske slike koja je bila jedna od najvažnijih narudžbi što ih je Rubens dobio za vrijeme svog boravka u Italiji, ali koja mu je prouzročila toliko teškoća. Sačuvano je nekoliko skica u ulju i crteža za tu sliku.



6 Krštenje Kristovo

Crna kreda, 50 × 77,5 cm. 1604. Pariz, Louvre (Cabinet des Estampes). Held 11.

Pripremni crtež za vrlo veliku sliku (sada u Antwerpenu) koja je bila naručena za crkvu Sv. Trojstva u Mantovi čiji vojvoda je angažirao Rubensa za vrijeme njegova boravka u Italiji. Crtež otkriva jak utjecaj Michelangela i, nešto manji, Tintoretta.



7 Silen i Egla, i drugi likovi

Pero i tinta, lavirano, 27 × 50,5 cm. Oko 1611—13.
Windsor, Royal Library. Held, 29.

Zanimljiv primjer Rubensovog likovnog »glasnog razmišljanja« gdje čak i ponavlja figuru (glavna nimfa) tri puta.



8 Navještenje

Platno, 223,5 × 200 cm. Oko 1609—10. Beč, Kunsthistorisches Museum.

Bazira se na crtežu Baroccija. Ovo »Navještenje« je mnogo dramatičnije od njegova vizualnog izvora. Prizor je smješten u noć, pa je na taj način Rubens mogao iskoristiti jake kontraste boja i tonova. Slika odražava i jak osjećaj za ritam.



9 Sv. Juraj i zmaj (detalj)

Madrid, Prado

Ovaj detalj s velikog platna (308,5 × 259 cm) naslikanog oko 1605—7. pokazuje naročito dobro živost i resku snagu Rubensova stila u početku njegove karijere. Jahač u punom zamahu, djelomično izveden iz Leonardove »Bitke kod Anghiarija«, ponovo se pojavljuje u prizorima lova (vidi slike 31 i 32 dolje).



10 (lijevo) Polaganje u grob

Pero, tinta, lavirano preko crne krede, 22, 15,5 cm.
oko 1615. Amsterdam, Rijksmuseum. Held, 37.

Dramatska interpretacija teme koja se temelji na Caravaggiovoj velikoj slici, sada u Vatikanu, koju je Rubens naslikao (oko 1602—3) za Chiesa Nuova gdje je radio tri ili četiri godine kasnije (vidi sliku 5).



10 (desno) Venera oplakuje Adonisa

Pero, tinta, lavirano, 22 × 15,5 cm. Oko 1610—12.
London, British Museum. Held, 22.

Jedan iz niza raznih crteža koji su možda nastali u vezi sa slikom koja je danas izgubljena. Crtež se temelji na potno restauriranoj klasičnoj skupini.



11 Četiri lika u orijentalnoj odjeći

Pero i tinta, 31 × 39 cm. Oko 1610—15. London, British Museum. Held, 163.

Dvostruka strana iz bloka za skiciranje odjeće. Temelji se na starijem izvoru i vjerojatno je napravljena za neko eventualno buduće djelo. Likovi pokazuju Perzijance, a list je prekriven bilješkama o bojama.



12 Bijeg svete obitelji u Egipat

Drvena ploča. 40 × 52,5 cm. 1614. Kassel, Gemäldegalerie.

Slika koja otkriva vrlo jak utjecaj njemačkog slikara Adama Elsheimera (1578—1610), kojega je Rubens upoznao u Rimu i čiju je smrt oplakao u poznatom pismu (pogledajte uvodni dio teksta). Međutim, likovi kod Rubensa su veći i bliži promatraču nego u Elsheimerovoj kompoziciji (najbolja verzija koje se nalazi u Münchenu).



13 Umjetnik i njegovi prijatelji u Mantovi

Platno, 78,5 × 102,5 cm. Oko 1606. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Rubens je slikao i crtao sebe i svoju obitelj cijelog života. Ovo je rani primjer, a uključuje i njegova brata Filipa Rubensa. Pogledajte i slike 19 i 64.



14 Studije za »Marijin pohod«

Pero i tinta, lavirano, 26,5 × 36,5 cm. 1612—13. Bayonne, Musée Bonnat. Held, 27.

Ostaci nekadašnjeg većeg lista. Ovaj crtež sastoji se od skica za lijevo krilo triptiha »Skidanje s križa« u antverpenskoj katedrali (vidi slike 21 i 22).



15 (lijevo) David i Golijat

Pero i tinta, 21,5 × 16,5 cm. Oko 1610—12. Montpellier, Bibliothèque Universitaire (zbirka Atger). Held, 26.

Snažni crtež na kojem se dva puta vidi pokret Davida kako se sprema odsjeći Golijatovu glavu.



15 (desno) Mladić nosi ljestve

Crna i bijela kreda, 35 × 30 cm. Oko 1619. 20. Beč, Albertina. Held, 99.

Skica za jedan od likova na oltarskoj slici, poznatoj pod nazivom »Coup de Lance«.



16 Samson i Dalila

Drvena ploča, 53 × 59 cm. Oko 1609. Cincinnati Art Museum, Harry S. and Eva Belle Leyman Fund.

Ova snažna skica za sliku, koja je prije bila u jednoj privatnoj zbirci u Hamburgu, pokazuje ponovo Rubensov dar za adaptaciju. Za lik Dalile nalazi prauzor u dva Michelangelova djela: u izgubljenoj »Ledi« i u liku »Noći« koju je Rubens nacrtao još 1603. (slika 17 dolje).



17 (gore) Venera (?) i Cupido

Pero i tinta, 21 × 28 cm. Oko 1618—20. New York, Zbirka Frick. Held, 46.

Listovi studija koje se djelomično temelje na Tizianovim radovima. Najdonji ženski akt zacijelo se djelomično bazira na usnuloj nimfi u »Andrijancima« koju će sliku Rubens kasnije kopirati u punoj veličini (slika 81).



17 (dolje) Noć (prema Michelangelu)

Kreda, pero i bistra, pojačano žutom i bijelom neprovidnom bojom, 36,5 × 50,5 cm. 1603. i poslije. Pariz, Institut Néerlandais (zbirka Lugt).

Glavni dio tog crteža gotovo sigurno potječe iz proljeća 1603. kada je Rubens bio u Firenci na putu u Španjolsku iz Mantove. Svjetliji crteži kipa različitih uglova, nacrtani ili po sjećanju ili čak prema maloj kopiji mramornog kipa, kasnijeg su datuma.



18 Apostol Simon

Drvena ploča, 108 × 83,5 cm. Oko 1612—13. Madrid, Prado.

Slika prikazuje sv. Simona kako čita Sveto pismo, dok lijevu ruku drži na pili kojom su ga navodno usmrtili. Dio je ciklusa koji obuhvaća dvanaest apostola i lik Krista u pola duljine (izgubljen), što ga je Rubens naslikao za vojvodu od Lerme (slika 1). Drugi ciklus, koji su naslikali njegovi pomoćnici, bio je naveden na popisu djela u Rubensovu pismu (1618) sir Dudleyju Carletonu (pogledajte uvodni tekst).



19 Rubens i njegova žena Izabela u sjenici od kozje krvi

Platno, 174 × 132 cm. 1609—10. München, Alte Pinakothek.

Na ovoj prekrasnoj slici Rubens slavi spomen na svoje vjenčanje s Izabelom Brant (1591—1626) 3. listopada 1609. U tom braku rodit će se četvoro djece. Nakon njezine smrti Rubens je napisao: »Izgubio sam zaista vrlo dobrog životnog pratioca kojega se moglo voljeti i doista s pravom voljelo zato što ona nije imala poroka kao druge žene. Nije bila mrzovoljna ni sklona ženskim slabostima, i bila je sušta dobrota i iskrenost. Zbog tih vrlina svi su je ljubili za života i oplakivali nakon smrti.«



20 **Studija za lik Krista na križu**

Crna kreda, naglašena bijelom, lagano lavirano,
40 × 30 cm. 1609—10. Cambridge, Massachusetts,
Fogg Art Museum (legat Mete i Paula J. Sachsa).



21 Studija za lik Krista na križu

Crna i bijela kreda, lavirano s nešto bistre, 53,5 × 37,5 cm. Oko 1614—15. London, British Museum. Held 82.

Jedan od Rubensovih najbriljantnijih crteža akta, ova studija je napravljena u vezi s jednim »*Raspećem*« na kojem je Rubens htio prikazati Krista kako visi na rukama s križa, za razliku od antverpenskog »*Podizanja križa*« (slika 20) gdje su Kristove ruke raširene.



22 Skidanje s križa

Drvena ploča, 114 × 76 cm. Oko 1611. London, Courtauld Institute of Art.

»Skidanje s križa« bila je druga od dvije velike oltarske slike (danas obje u antverpenskoj katedrali) koje su toliko doprinijele umjetnikovoj reputaciji. Ta vrlo fina skica u ulju bila je vjerojatno izrađena da bi se pokazalo cehu proizvođača arkebuza, koji su sliku, naručili, što mogu očekivati, te da mogu dati konačni pristanak (ili obratno) prije nego što se ugovor potpiše i zapečati.



23 Uznesenje Bogorodice

Drvena ploča, 102 × 66 cm. Oko 1611—15. London, Buckingham Palace.

Dotjerana pripremna skica u ulju, nedvojbeno za oltarsku sliku, premda joj nijedna od sačuvanih slika ne odgovara u potpunosti.



24 Skidanje s križa

Pero i tinta, lavirano, 35 × 23 cm. Oko 1617—18. Prije u zbirci gospođe G. W. Wrangham. Held, 42.

Posebno zanimljiv primjer Rubensove tehnike rada dok je pokušavao postići maksimalnu kompaktnost kompozicije. Poredak donjih likova dok obazrivo spuštaju Kristovo tijelo s križa je zgusnutiji i skulpturalniji nego slobodnija formulacija pri vrhu. Rubens je također bio suočen s teškoćom pronalaženja malo drugačijeg rješenja za temu koju je već slikao. Mušterije, na primjer, ne bi bile zadovoljne točnom kopijom antverpenske oltarske slike (vidi sliku 22). Crtež je ovdje obrnut, s prikazom Marijâ na desnoj strani.



25 Skidanje s križa

Bakrorez, 57 × 43 cm. 1620.

Bakrorezi poput ovoga, djelo Lucasa Vorstermana (1595—1675), s posvetom sir Dudleyju Carletonu, proširio je slavu Rubensova imena u Evropi.



26 Venerina toaleta

Drvena ploča, 147 × 97,5 cm. Oko 1613. Vaduz, Kolekcija Liechtenstein.

Naročito dobar primjer Rubensova usklađivanja gotovo skulpturalnog osjećaja za masu i čvrstoću tijela s najpreciznijim opažanjem površinske strukture. Izvedba podsjeća na Tizianovu sliku »Venera i Amor s ogledalom« koju je Rubens kopirao.



27 Sveta obitelj

Drvena ploča, 138 × 102 cm. Oko 1615—17. London, Zbirka Wallace.

Ova zbijena kompozicija, koja prikazuje svetu obitelj s Elizabetom i sv. Ivanom Krstiteljem, bila je naslikana za obiteljsku kapelicu nadvojvode Alberta, regenta Nizozemske, kojemu je Rubens bio imenovan za dvorskog slikara 1609. Ta je slika bila slavna početkom devetnaestog stoljeća, te ju je, nakon što je prošla kroz razne zbirke, 1846. kupio na dražbi lord Hertford za 3000 funti. Hertford je bio glavni tvorac Zbirke Wallace.

Studija napravljena, prema golom modelu, za lik Krista u »Podizanju križa«, centralnoj ploči antverpenskog triptiha (sada u katedrali) koja je proslavila Rubensovo ime nakon povratka iz Italije 1608.



28 Studije za glave i ruke

Crna i bijela kreda, 34,5 × 24 cm. Oko 1613. Beč, Albertina. Held, 81.

List studijâ napravljen kada je Rubens izrađivao detalje za »Prikazanje u hramu« koje čini desno kriilo triptiha »Skidanje s križa« u antverpenskoj katedrali (vidi sliku 22).



29 (Gore) Anđeo svira trubu

Crna i bijela kreda, pero i tinta, 25,5 × 28 cm. Oko 1617—20. New York, Morgan Library. Held, 145.

Jedan od dva crteža što su izvedeni kao modeli za dva mramorna anđela u visokom reljefu koji ukrašavaju trouglate zidove iznad glavnih vrata crkve sv. Karla Boromejskog u Antwerpenu.



29 (dolje) Čovjek pada s konja

Crna i bijela kreda, 33 × 31 cm. Oko 1618—20. London, British Museum. Held, 97.

Studija za jedan detalj — nesretan slučaj — u min-henskom »Lovu na lava«.



30 Danijel u lavljoj jami

Platno. 220,5 × 330,5 cm. Oko 1615—17. Washington, D. C., National Gallery of Art (Ailsa Mellon Bruce Fund)

Ta se slika obično poistovjećuje s platnom koje je Rubens 1618. ponudio sir Dudleyju Carletonu u zamjenu za klasične kipove; navedena je na popisu djela u Rubensovu pismu: »600 guldena. Danijel među mnogobrojnim lavovima, slikanima prema živim modelima. Original, sve izvedeno mojom rukom« (vidi uvodni tekst).



31 Lov na vodene konje i krokodile

Platno, 247 × 320,5 cm. Oko 1615—17. München, Alte Pinakothek.

Naslikana za izbornog kneza Maksimilijana Bavar-skog uz pomoć Snydersa koji je naslikao životinje. To je jedna od niza slika s prizorima iz lova s kojima je Rubens praktički inaugurirao novi genre. Poza lov-ca u crvenom (zdesna) na konju koji se propinje pod-sjeća na ranu sliku sv. Juria (slika 9); na objema se vidi utjecaj Leonarda da Vinci (vidi sliku 34). Sout-manov bakrorez doprinio je popularnosti slike (vidi također sliku 32 dolje).



32 (gore) Vol

Crna i crvena kreda, lavirano, 29 × 44.5 cm. Oko 1618. Beč, Albertina. Held 91

Rubens je ovu studiju upotrijebio za vola u »Seoskom gospodarstvu kod Laekena« (slika 41).



32 (dolje) Lov na vodene konje i krokodile

Pero, lavirano preko olovke, 43,5 × 56,5 cm. Oko 1618. London, British Museum.

Crtež što ga je preslikao pomoću kvadrata Rubensov pomoćnik za bakrorez Petera Soutmana (oko 1580—1657) prema Rubensovoj slici (slika 31).



33 Lavica

Crna i žuta kreda, lavirano bijelom neprovidnom bojom, 39 × 24 cm. Oko 1615. London, British Museum. Held, 83.

Studija za veliku sliku »Danijel u lavljoj jami« (slika 30).



34 Bitka za zastavu (prema Leonardu)

Platno, 83,5 × 118,5 cm. Oko 1605—7. Beč, Akademie.

Prilično slobodna kopija, s prizorom koji je ovdje smješten prema tamnom nebu, Leonardove slavne i danas izgubljene »Bitke kod Anghiarija«, naslikane za Sala del Gran Consiglio u Palazzo Vecchio u Firenci (1503—5). Pripremni karton bio je vrlo cijenjen, ali je u konačnoj varijanti slike Leonardo eksperimentirao raznim postupcima koji su se napokon pokazali neuspjelim. Slika, ili ono što je od nje ostalo, konačno je uništena pošto je Vasari slikao preko nje. Rubensa, koji je vjerojatno izradio kopiju samo prema bakrorezima i kopijama, je fascinirala kombinacija zgusnute kompozicije i nadasve dramatskog izraza. Leonardov divlji jahač na konju u propnju ponovo se pojavljuje u ranom djelu »Sv. Juraj« (slika 9). Njegova prisutnost osjeća se također u tako raznovrsnim djelima kao što su »Lov na vodene konje i krokodile« (slika 31), »Bitka Amazonki« (slika 38) i »Otmica Leukipovih kćeri« (slika 42).



35 Trijumf Julija Cezara

Platno, postavljeno na hrastovu ploču, 86,5 × 163,5 cm. Oko 1630 (?). London, National Gallery.

Kopija, s ličnim varijacijama, V scene Mantegnina »Trijumfa Julija Cezara«. To je niz kartona što ih je Rubens vjerojatno vidio dok su još pripadali vojvodi od Mantove, a koje je Charles I kupio 1629. (međutim, oni nisu stigli u Englesku prije Rubensova odlaska iz Londona).



36 Bitka Amazonki

Platno, 120,5 × 165 cm. Oko 1618. München, Alte Pinakothek.

Ova slika je pripadala Corneliusu van der Geestu, a možda je bila za njega i naslikana. Van der Geest je bio Rubensov prijatelj koji mu je pomogao da dobije narudžbu za »Podizanje križa« (slika 20).



37 Poraz i smrt Maksencija kod Mulvijeve mosta

Ploča, 38,5 × 64,5 cm. Oko 1622. London, Wallace Collection.

Ova briljantna skica je jedna iz ciklusa od dvanaest studija u ulju za skupinu tapiserija što ilustriraju epizode iz života cara Konstantina. Tapiserije je naručio Luj XIII, francuski kralj. Prvu skupinu tapiserija (sedam tema) kralj je poklonio kardinalu Francescu Barberiniju, papinskom legatu u Parizu.



38 Bitka Amazonki (detalj slike 36)



39 Posljednji sud

Ploča, 182,5 × 118,5 cm. Oko 1620. München, Alte Pinakothek.

Ova slika ne samo što predstavlja vrlo živu i dramatsku obradu poznate teme — poznata je inače kao »Mali Posljednji sud« za razliku od mnogo veće verzije koja je također u Münchenu — nego je i vrlo dobar primjer Rubensovih baroknih metoda kompozicije, naročito u dramatskim kontrastima svjetla i sjene i osjećajem pokreta stvorenog nizovima likova.



40 Adam i Eva u raju

Ploča, 61,5 × 111,5 cm. Oko 1615, Hag, Mauritshuis

Možda najbolji primjer suradnje Rubensa i Jana Brueghela Starijeg (1568—1625), koji je naslikao životinje i pejzaž. Obrada raja je, naravno, preddarvinistička. Premda se njihova imena različito pišu, Brueghel je bio sin velikog Pietera Bruegela Starijeg čija je djela Rubens skupljao i divio im se.



41 Seosko gospodarstvo kod Laekena

Ploča, 84,5 × 125,5 cm. Oko 1618. London, Buckingham Palace.

Kao na slikama »Trijumf Julija Cezara« (slika 35) i »Sv. Juraj i zmaj« (60, dolje), Rubens je povećavao pejzaž dok ga je slikao, dodajući 7 cm lijevo i 12,5 cm dolje. Sačuvali su se i pripremni crteži (slika 32, gore).



42 Otmica Leukipovih kćeri

Platno, 222 × 208,5 cm. Oko 1618. München, Alte Pinakothek.

Ova slika predstavlja vrhunac Rubensovih ranih ženskih aktova. U kompoziciji duguje mnogo Leonardovoj »Bici kod Anghiarija« (vidi sliku 34), dok poza gornje djevojke podsjeća na Michelangela (vidi sliku 17, do-lje)



43 Heraklo u raskoraku, a okrunjuju ga dva Genija

Crvena kreda, 48 × 32,5 cm. Oko 1618—22. London, British Museum. Held, 48.

Veličanstven crtež prauzor kojeg je poznati antički kip poznat kao »Heraklo Farnese« (sada u Napulju), koji je Rubens zacijelo vidio u Rimu, a koji je i u sjevernoj Evropi postao poznat po gipsanim odljevima i statueta.



44 Lov na vepra

Ploča, 137 × 169 cm, Oko 1615—20. Drezden, Gemäldegalerie.

Rani primjer Rubensova osobnog zanimanja za slikanje pejzaža, koje su mu prije toga, kad je bilo potrebno, slikali stručnjaci kao dodatak za pozadinu njegovih likova. Slika je srodna većim scenama iz lova (slika 31). Postoji i vrlo lijep pripremni crtež za obojeno drvo u Louvreu (Held, 131).



45 Olujni predjel s Filemonom i Baukidom

Ploča, 148,5 × 209 cm. Oko 1625. Beč, Kunsthistorisches Museum.

Ovu sliku Rubens nije nikada prodao (na popisu je njegove ostavštine). Ona živo interpretira pomalo vagnerijansku priču iz Ovidijevih »Metamorfoza«: Jupiter i Merkur su jednom posjetili zemlju, preobučeni, i nitko im nije htio dati hranu ni pružiti krov nad glavom, sve dok nisu naišli na Filemona i Baukidu, koji su bili siromašni, ali su im ponudili sve što su imali. Zauzvrat, oni su poštediti njihov dom u velikoj poplavi kojima su bogovi kaznili taj kraj.



46 Iskrcavanje Marije de' Medici u Marseillesu 3. studenog 1609.

Platno, 393,5 × 294,5 cm. 1623—5. Pariz, Louvre.

Iz ciklusa u kojem su prikazane epizode iz života francuske kraljice, kćerke velikog vojvode Toskane, koja se (preko zastupnika) udala za francuskog kralja Henrija IV u listopadu 1600, u Firenci — događaj kojemu je prisustvovao i sam Rubens. Ciklus od 21 platna, koji se prvi put spominje 1622, bio je dovršen (uz pomoć asistenata u ateljeu) u proljeće 1625.



47 »Le Chapeau de Paille«

Ploča, 78,5 × 54,5 cm. Oko 1623—5. London, National Gallery

Ova slavna slika, koja je utjecala na engleske slikare potkraj osamnaestog i početkom devetnaestog stoljeća, vjerojatno prikazuje Suzanu Fourment (1599—1643), koja se udala za Arnolda Lundena 1622. i koja je bila starija sestra Rubensove druge žene, Helene Fourment (vidi sliku 76). Uvriježeni naslov zbunjuje, i riječ »paille« (slama) je možda iskrivljena riječ »poil« (pust).



48 Mistično vjenčanje sv. Katarine

Ploča, 80 × 55,5 cm. Oko 1628. Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie.

Skica za veliku i vrlo lijepu oltarsku sliku naručenu za antverpensku crkvu augustinaca. Kompozicija se bazira na Tizianovim oltarskim slikama (vidi sliku 49, dolje).



49 (gore) Seoski puteljak

Pero i tinta, lavirano, 31,5 × 40,5 cm. Oko 1615. Cambridge, Fitzwilliam Museum. Held, 130.

Važna studija pejzaža iz ranog perioda. Nema veze ni sa jednom slikom.



49 (dolje) Ecce Homo (prema Tizianu)

Pero i tinta preko crne krede, 33,5 × 42 cm. Oko 1625—30. London, privatna zbirka. Held, 167.

Kopija, s varijacijama, prema dijelu Tizianove slike iz 1543. (sada u Beču) koja je bila u zbirci vojvode od Buckinghama otprilike do 1621. Taj crtež utjecao je na »Mistično vjenčanje sv. Katarine« (slika 48), a djevojčice se ponovo javljaju u »Miru i ratu« (slika 72).



50 Earl Arundel

Platno, 68,5 × 53 cm. 1629. London, National Portrait Gallery.

Earl Arundel (1585—1646), kolekcionar umjetnina i mecena, uvelike je utjecao na razvoj umjetničkog ukusa i sakupljanje umjetničkih djela u Engleskoj. Ovaj mali portret je vjerojatno nastao u vezi s vrlo lijepom slikom, sada u Bostonu, na kojoj je portretirano tri četvrtine lika. Obje datiraju iz 1629, iz vremena umjetnikova posjeta Engleskoj.



51 Izabela Brant

Crna, crvena i bijela kreda, te pero i tinta (oči), 38,5 × 29 cm. Oko 1622. London, British Museum. Held, 103.

Ovaj poznati crtež prikazuje umjetnikovu prvu ženu Izabelu (vidi sliku 19).



52 Pejzaž sa srušenim drvetom

Crna kreda, svijetlozeleno i smeđe lavirano, te malo rumene boje, 18,5 × 31,5 cm. Oko 1617—19. Chatsworth, Derbyshire, Trustees of the Chatsworth Settlement. Held, 132.



53 (lijevo) Portret dječaka

Crvena, crna i bijela kreda, 29 × 23,5 cm. Oko 1625-6.
Beč, Albertina. Held, 109.

Ovo je gotovo sigurno studija Rubensova sina Nicola-
sa (1618—1655).



53 (desno) Vojvoda od Buckinghamama

Crna, crvena i bijela kreda, te malo tinte na očima, 38,5 × 26,5 cm. 1625. Beč, Albertina.

Studija prema živom modelu, napravljena 1625, koju je Rubens koristio za vojvodin portret na konju u punoj veličini (vidi sliku 55).



54 Apoteoza vojvode od Buckinghamama

Ploča, 63,5 × 63,5 cm. 1625—7. London, National Gallery.

Skica za veliku stropnu sliku što ju je naručio vojvoda od Buckinghamama za svoju rezidenciju u Londonu, York House. Tu je sliku uništila vatra 1949. Na njoj je prikazan Buckingham kako se uzdiže u nebo, uz pomoć Minerve i Merkura, te pobjeđuje Zavist i Srdžbu.



55 Portret vojvode od Buckinghamama na konju

Ploča, 44,5 × 50 cm. 1625. Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum.

To je skica za Buckinghamov portret u prirodnoj veličini koji je uništila vatra 1949. Za njega se ponovo doznalo tek nedavno, pa je Julius Held objavio opširni članak o tome u Burlington Magazineu, u kolovozu 1976. (str. 547—551). George Villiers (1592—1628) bio je izuzetno lijep muškarac koji je iskorištavao homoseksualne sklonosti Jamesa I, koji ga je imenovao vitezom reda podvezice 1616, te vojvodom od Buckinghamama 1623. Ostao je u milosti i kod Charlesa I, Jamesova nasljednika, ali je njegova politička karijera kobno završila. Ubijen je u atentatu u Portsmouthu 1628. Rubens je imao vrlo slabo mišljenje o Buckinghamovu karakteru i političkoj sposobnosti. O drugim pojedinostima o tom portretu pogledajte uvodni tekst.



56 (lijevo) Crtež za naslovnu stranu

Pero i tinta, lavirano, naglašeno bijelom bojom, 29 × 17,5 cm. Prije 5. travnja 1622. London, British Museum. Held, 146.

Crtež za naslovnu stranu Annales Ducum Brabantiae Franciscusa Haraeusa (Frans van den Haer).



56 (desno) Portret Justusa Lipsiusa

Crna kreda, tinta, lavirano, 23 × 19 cm. Oko 1615.
London, British Museum. Held, 141.

Ovaj portret Lipsiusa (1547—1606), koji se osniva na slici Abrahama Janssensa, gravirao je C. Galle za Lipsiusovo izdanje Senekinih djela što ih je 1615. objavio Plantin Press.



57 (lijevo) Mlada seljanka pravi maslac

Crna i crvena kreda, 34 × 26 cm. Oko 1618—20 Chatsworth, Derbyshire, Trustees of the Chatsworth Settlement. Held, 95.



57 (desno) Mlada žena čuči

Crna i bijela kreda, 38 × 26,5 cm. Oko 1617—18. Beč, Albertina.

Studija korištena za dva posve različita djela: »Ahilej među Likomedovim kćerima« (oko 1618; Madrid, Prado) te »Pejzaž s kravama« (München, Alte Pinakothek).



58 Sv. Juraj i zmaj (detalj sa slike 60, dolje)



59 Pejzaž s dvorcem Steen (detalj slike 82)



60 (gore) Studije za »Sv. Juraj i zmaj«

Crna kreda, lavirano, otprilike 28 × 42 cm. Oko 1628—
—29. Stockholm, Nationalmuseum. Held, 53 (verso).



60 (dolje) Sv. Juraj i zmaj

Platno, 151 × 194 cm. 1629—30. Engleska kraljevska zbirka.

Te studije zauzimaju donju polovicu dvostrukog lista crteža i pripremna su skica za sliku, koje je središnji dio sigurno naslikan za vrijeme Rubensove posjete Engleskoj (1629—30). Znamo da je Rubens to djelo ponio sa sobom natrag u Antwerpen, gdje ga je izmijenio i dodao još neke pojedinosti. Figura sv. Jurja bila je očito zamišljena kao idealizirani lik Charlesa I (koji je vjerojatno došao do te slike preko Endymiona Portera). Pejzaž u pozadini sadrži »interpretacije« Lambeth Palacea, Banqueting Halla i Westminster Abbey.



61 Apoteoza Jamesa I

Ploča, 95 × 63 cm. Oko 1629. Engleska, privatna zbirka.

Skica iz prvih godina rada za strop Banqueting Halla u Whitehallu koju je Charles I naručio u čast i spomen svoga oca Jamesa I. Kompozicija je konačno bila podijeljena na devet odvojenih dijelova.



62 Ludovicus Nonnius

Ploča, 123 × 100 cm. Oko 1627. London, National Gallery.

Ludovicus Nonnius, sin portugalskog liječnika koji se bio nastanio u Antwerpenu, bio je doktor medicine i autor nekoliko knjiga na latinskom jeziku, objavljenih u Antwerpenu između 1607. i 1646. Bio je član Rubensova intelektualnog kruga, i njegove se knjige spominju nekoliko puta u umjetnikovim pismima. Klasična bista prikazuje Hipokrata, grčkog filozofa i pisca, koji se često naziva »ocem medicine«.



63 Ambrogio Spinola

Ploča, 117,5 × 84,5 cm. Oko 1625. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum.

Ambrogio Spinola (1569—1630) bio je jedan od najslavnijih generala svog vremena; jedan od njegovih najpoznatijih pothvata bilo je zauzimanje Brede, nakon duge opsade, koje je ovjekovječio Velázquez u svom remek-djelu »Predaja Brede« (Madrid, Prado). Spinola je bio Rubensov bliski prijatelj.



64 (lijevo) Autoportret

Crna i bijela kreda, 47 × 29 cm. Oko 1633—5. Pariz, Louvre. Held, 123.



64 (desno) Autoportret

Crna i bijela kreda, 20 × 15 cm. 1635—40. Windsor, Royal Library. Held, 126.

To su dva jedina sačuvana Rubensova autentična autoportretna crteža. Studija, koja prikazuje tri četvrtine pune veličine, namijenjena je za poznatu sliku u Beču na kojoj umjetnik prikazuje sebe kao gospodina otmjena roda, zajedno s mačem što ga je imao pravo nositi. Glava u Windsoru je kasnijeg datuma i daje mu ozbiljniji, pa i tužan izgled.



65 Dva apostola

Ploča, 35 × 42 cm. Oko 1627. Engleska, privatna zbirka.

Studija za dvije od glava na oltarskoj slici »Uznese-
nje Bogorodice« što ju je 1627. naslikao za crkvu Sv.
križa u Augsburgu. Rubens ih je napravio kao uputu
svojim pomoćnicima koji su naslikali veći dio konačne
slike.



66 Seljaci plešu

Crna i crvena kreda, prerađeno perom i tintom, 59 × 50,5 cm. Oko 1630—33. London, British Museum. Held, 57 (verso).

List studijâ (na idućoj strani je vrlo sličan list) za »Flamanski kermes« (slika 80) u pariškom Louvreu, kompoziciju s prizvukom seoskih prizora Pietera Bruegela Starijeg.



67 (gore) Žene na žetvi

Crna, crvena i bijela kreda, 21,5 × 26 cm. 1630—35.
Edinburgh, National Gallery of Scotland. Held, 59.

Ove skice, vjerojatno slikane prema živim modelima, možda su nastale kao priprema za sliku žetve. Po atmosferi nalikuju na dijelove »Pejzaža s dugom« (slika 83).



67 (dolje) Šumski pejzaž

Crna, crvena i bijela kreda, 38,5 × 50,5 cm. 1635—8.
Oxford, Ashmolean Museum. Held, 137.



68 Sastanak Abrahama i Melkisedeka

Ploča, 66,5 × 81,5 cm. Oko 1625—8. Washington, D. C.
National Gallery of Art.



69 David s izraelskim starješinama

Ploča, 68,5 × 86 cm. Oko 1625—8. SAD, William A. Coolidge.

Te dvije izuzetno lijepe skice u ulju pripadaju ciklusu crteža za sedamnaest tapiserija, koje je naručila nadvojvotkinja Izabela, a ilustriraju dogmu euharistije.



70 Goli muškarac kleči

Crna i bijela kreda, 52,5 × 39,5 cm. Oko 1609. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. Held, 75.

Studija za jedan od likova na velikoj slici »Poklonstvo kraljeva« iz 1609, u Pradu, Madrid.



71 Studija ženskog akta u stojećem položaju, gledano s leđa

Crna i crvena kreda, naglašena bijelom, 51 × 25 cm.
1635—40. Pariz, Louvre (Cabinet des Estampes).



72 Mir i rat

Platno, 203,5 × 297,5 cm. 1629. London, National Gallery.

Rubens je ovo djelo naslikao za vrijeme svoje diplomatske posjete Londonu 1629—30. i poklonio ga Charlesu I. Slika simbolički pokazuje nadmoć mira nad ratom. Minerva, boginja mudrosti, tjera Marsa (boga rata), dok Mir nudi svoje hranjivo mlijeko. Dvije djevojčice, od kojih jednu okrunjuje Himen, vjerojatno su portreti kćeri sir Balthasara Gerbiera; za njihove poze inspirirala je umjetnika Tizianova slika »Ecce Homo« koja je 1629. bila u York Houseu i od koje je napravio djelomičnu kopiju (slika 49, dolje).



73 Pejzaž s pastirom i njegovim stadom

Ploča, 49,5 × 83 cm. Oko 1638. London, National Gallery.

Posebno lijep pejzaž iz kasnog razdoblja koji je umjetnik naslikao kad se već djelomično povukao na selo gdje je kupio dvorac Steen (vidi sliku 82).



74 Malo dijete u uzdama

Crna, bijela i crvena kreda, 40,5 × 29 cm. Oko 1636.
Pariz, Louvre (Cabinet des Estampes). Held, 128.

Vjerojatno studija Rubensove kćerke Izabele Helene (1635—1652), nastala možda kada je Rubens pomišljao da doda njezin lik na obiteljski portret u Louvreu (slika 86), na kojem se malo vide ispružene ručice (zdesna) iznad sjedala stolice.



75 Mlada žena s lepezom od nojeva perja

Crna i bijela kreda, 55 × 34 cm. 1632—5. Pariz, Louvre (Cabinet des Estampes). Held, 118.

Studija, vjerojatno umjetnikove žene Helene, korištena za djevojku zdesna u »Vrtu ljubavi« oba djela u Pradu, vidi sliku 95).



76 Helena Fourment u vjenčanoj haljini

Platno, 162 × 134 cm. 1630—32. München, Alte Pinakothek.

Premda je to tradicionalni naslov slike i žena na slici možda nema vjenčanu haljinu, model je sigurno Helena Fourment (1614—1637), kćerka bogatog antevr-penskog trgovca svilom, kojom se Rubens oženio 1630. Ona ga je inspirirala za mnoge likove iz posljednjeg razdoblja njegove karijere (vidi slike 77, 86, 90, 91, 92 i 93).



77 Tri Gracije (detalj)

Ploča, 221 × 180 cm. 1635—40. Madrid, Prado.

Lijeva Gracija je idealizirani lik Helene Fourment.



78 Vrt ljubavi

Pero i tinta, lavirano, retuširano indigom, zelenim i bijelim preko crne krede, 49,5 × 72 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Held, 152.



79 Vrt ljubavi

Pero i tinta, lavirano, retuširano indigom, zelenim i bijelim preko crne krede, 49,5×72 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Held, 152.

Ova dva vrlo dotjerana »Konverzaciona prizora« iz posljednjeg razdoblja, nastala otprilike 1632—4, imaju možda veze sa slikama (slika 95) na istu temu, na kojima se govori o ljubavi i ljubavnom paru na nježno erotski način. Napravljene su kao vodič za drvorez Christoffela Jeghera (1596—1652/3), a bili su zamišljeni kao jedinstvena kompozicija.



80 »La Kermesse Flamande« (Flamanski kermes)

Ploča, 148,5 × 261 cm. 1630—35. Pariz, Louvre.

Osobna interpretacija, u kojoj su naglašeni pokret i ritam likova, sižea koji je popularizirao Pieter Bruegel Stariji, kojega je stil uspješno kopirao Pieter Bruegel Mlađi sve do svoje smrti 1638. Slika 66 je reprodukcija srodnog crteža.



81 Bakanal (Andrijanci), prema Tizianu

Platno, 199 × 214,5 cm. 1635—8. Stockholm, Nationalmuseum.

Relativno slobodna kopija, izuzetno visoke kvalitete, Tizianove slike koja je sada u Pradu, ali je za Rubensova života bila u Rimu.



82 Pejzaž s dvorcem Steen

Ploča, 131 × 229,5 cm. Oko 1636. London, National Gallery.



83 Pejzaž s dugom

Ploča, 136,5 × 236,5 cm. Oko 1636. London, Wallace Collection.

Ova dva remek-djela bili su vjerojatno slikana kao par s različitim vremenskim prilikama: »Dvorac Steen« ilustrira jutarnji prizor, dok »Pejzaž s dugom« prikazuje poslijepodne nakon kiše. Obje slike, nastale potkraj Rubensova života, bile su inspirirane krajolikom oko njegova doma u dvorcu Steen, koji leži između Vilvordea i Malinesa i koji je on kupio 1635 da bi u njemu našao utočište od svog nemirnog života u Antwerpenu. Te dvije slike bile su u Genovi u osamnaestom stoljeću, ali su 1802. uvezene u Englesku gdje su znatno utjecale na britansko pejzažno slikarstvo. Constable im se naročito divio.



84 Bogorodica predaje misno ruho sv. Ildefonsu

Ploča, 353 × 236 cm. 1630—32. Beč, Kunsthistorisches Museum.

Jedna od posljednjih oltarskih slika što ih je Rubens izveo vlastitom rukom. To je središnji dio triptiha što da je nadvojvotkinja Izabela naručila da ukrasi oltar Bratovštine sv. Ildefonsa dvorske župne crkve u Bruxellesu, St Jacques sur Coudenberg. Bratovštinu je osnovao nadvojvoda Albert u Lisabonu 1588, a u Bruxellesu 1603, da bi propagirao odanost španjolskoj kraljevskoj obitelji. Na krilima triptiha pojavljuju se portreti Izabele i Alberta. Sv. Ildefonsu, benediktincu iz sedmog stoljeća i nadbiskupu Toleda, ukazala se Bogorodica sa skupinom svetica, i poklonila mu misno ruho u znak zahvalnosti za njegovu podršku i obranu bezgrešnog začeća. To čudo postalo je popularnom temom za vrijeme protureformacije.



85 Poklonstvo kraljeva

Ploča, 50 × 36,5 cm. 1633—4. London, Wallace Collection.

Skica za oltarsku sliku (Sada u kapelici King's Collegea u Cambridgeu) samostanske crkve reda Bijelih sestara u Leuvenu. U ožujku 1634. Rubensu je isplaćeno 920 guldena za tu sliku.



86 Helena Fourment s dvoje svoje djece

Ploča, 113 × 81,5 cm. 1636—7. Pariz, Louvre.

Kopirao ju je Renoir, a jednom je bila u vlasništvu Louisa XV. To je jedan od Rubensovih najprivlačnijih obiteljskih portreta. Djeca su Clara Johanna (rođena 18. siječnja 1632) i Frans (rođen 12. srpnja 1633). Vidi i sliku 74.



87 Pejzaž s dvorcem Steen (detalj slike 82)



88 Neptunov gnjev («Quos ego«)

Ploča, 49 × 64 cm. 1634/35. Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum.

Skica u ulju za jednu od dekoracija (koje su izveli pomoćnici), postavljenih da bi se proslavio trijumfalni ulazak u Antwerpen (17. travnja 1635) novog namjesnika Nizozemske, kardinala infanta Ferdinanda, brata Filipa IV. Dekoracije su se sastojale od trijumfalnih lukova, splavi, pa čak i od kulisa. »Quos ego« prikazuje, transponirajući Vergilijevu epizodu, uspješnu plovidbu Ferdinanda iz Barcelone u Genovu dvije godine prije. Neptun štiti flotu od neprijateljskih vjetrova.



89 Otmica Hipodamije

Ploča, 26 × 40 cm. 1636—8. Bruxelles, Musée des Beaux-Arts.

Skica za jedno od platna (koje su izveli pomoćnici), a naručio ga je Filip IV za svoju lovačku kuću, Torre de la Parada.



90 Otmica Sabinjanki

Ploča, 169,5 × 236 cm. 1635—7. London, National Gallery.

Kasno djelo najviše kvalitete na koju je u pogledu metode utjecalo Rubensovo iskustvo sa skicama u ulju. Na slici se također miješa antikno sa suvremenim. Rimljani su u klasičnoj odjeći, a Sabinjanke u flamanskim kostimima sedamnaestog stoljeća. Ženski »tip« mnogo duguje crtama Helene Fourment; to je već zabilježio De Piles potkraj sedamnaestog stoljeća.



91 Parisov sud

Ploča, 144,5 × 193,5 cm. 1632—5. London, National Gallery.

Paris je prikazan kako daje zlatnu jabuku Veneri, koja stoji između Minerve i Junone. I ovdje je ženski lik Helena Fourment čije se crte lica jasno vide na liku Minerve, lijevo. Njezina poza također je vrlo slična pozi Andromede na slici u Berlinu (slika 93).



92 Helena Fourment u krznenom ogrtaču

Ploča, 191,5 × 95 cm. Oko 1638. Beč, Kunsthistorisches Museum.

Vrlo osobno i intimno djelo, jedina slika koju je Rubens ostavio u nasljedstvo svojoj ženi. Kompozicija gornjeg dijela osniva se na Tizianovoj slici »Djevojka s krznom«, koju je Rubens kopirao.



93 Andromeda

Ploča, 191,5 × 95 cm. 1635—40. Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie.

Ova slika, navedena u popisu Rubensove imovine, naročito je lijep akt iz posljednjeg razdoblja umjetnikova života. Sve do 1885. to je djelo bilo dio izvanredne zbirke Rubensovih slika u Blenheim Palaceu.



94 Pejzaž s likovima

Ploča, 52,5 × 98 cm. Beč, Kunsthistorisches Museum.



95 Vrt ljubavi

Ploča, 127 × 226 cm. National Trust, Waddesdon Manor, Zbirka James A. de Rothschild.

Ova dva djela iz posljednjeg razdoblja dobro ilustriraju pomalo erotski karakter Rubensova nadasve osobnog tipa genre-slikarstva koje će utjecati na Watteauove fêtes champêtres u početku osamnaestog stoljeća. Njima umjetnik odaje priznanje ljubavi, obiteljskom životu, miru i Heleni koja ga je inspirirala za mnoge likove. Pogledajte i sliku 78 i 79 radi srodnih crteža.



96 Mlada žena prekrštenih ruku

Crvena, crna i bijela kreda, 97,5 × 36 cm. 1630—32.
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. Held,
110.

Taj prekrasni crtež je možda napravljen za oltarsku sliku sv. Ildefonsa (slika 84), na kojoj je slijeva sve-tica u sličnoj pozi.



UMJETNICKA SERIJA GRAFIČKOG ZAVODA HRVATSKE

MAJSTORSKA DJELA U VELIKOM FORMATU

1. Van Gogh 2. Fantastično slikarstvo 3. Bruegel 4. Impresionisti
i postimpresionisti 5. Japanski drvorez u boji 6. Naivno slikarstvo
u Jugoslaviji 7. Modernisti poslije 1945 8. Pioniri 9. Holandsko
i flamansko slikarstvo

